



Digitized by the Internet Archive
in 2014

<https://archive.org/details/juanruizarcipres01dodd>

UNIVERSIDAD DE CHILE
INSTITUTO PEDAGOGICO
Departamento de Castellano

JUAN RUIZ
ARCIPRESTE DE HITA

ESTUDIOS

I

Selección del Sr. ANTONIO DODDIS MIRANDA, Catedrático
de Literatura Española Medieval y Clásica y del Prof. Aux. Sr.
Germán Sepúlveda D.

Edición para los estudiantes de Literatura Española

EDITORIAL UNIVERSITARIA, S. A.

UNIVERSIDAD DE CHILE
I N S T I T U T O P E D A G O G I C O
Departamento de Castellano

²
J U A N R U I Z

A R C I P R E S T E D E H I T A
ESTUDIOS

I

Selección del Sr. ANTONIO DODDIS MIRANDA, Catedrático
de Literatura Española Medieval y Clásica y del Prof. Aux. Sr.
Germán Sepúlveda D.

Edición para los estudiantes de Literatura Española

1962

EDITORIAL UNIVERSITARIA, S. A.
San Francisco 454, Casilla 10220, Teléfono 393461, Santiago

PQ

6730

D66j

v.1

JUAN RUIZ ARCIPRESTE DE HITA

ESTUDIOS

I

I N D Í C E

- 1.-MARCELINO MENENDEZ PELAYO: Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, en "Antología de poetas líricos castellanos"..... 7 - 81
- 2.- RAMON MENENDEZ PIDAL: "Notas al libro de Arcipreste de Hita", en "Poesía árabe y poesía europea"..... 85 -102
- 3.-ANGEL VALBUENA PRAT: "El Arcipreste de Hita y el "Libro de Buen Amor", en "Historia de la Literatura Española".....105-130
- 4.-GONZALO MENENDEZ PIDAL: "El Arcipreste de Hita", en "Historia General de las Literaturas Hispánicas" .. 135-165
- 5.-PEDRO HENRIQUEZ UREÑA: "El Arcipreste de Hita", en "Plenitud de España" ..169-187
- 6.-RAMON MENENDEZ PIDAL: El Arcipreste de Hita: el "ciego", los "goliardos" las "juglaresas", las "soldaderas", las cantaderas" y los "juglares cazarros", en "Poesía juglaresca y juglares"..... 191-241
- 7.-MARIA ROSA LIDA: "Notas para la interpretación, influencia, fuentes y textos del "Libro de Buen Amor"..... 245 -325

1389846

- 8.-MARIA ROSA LIDA: "Introducción" a su edición del "Libro de Buen Amor"...327 -373
- 9.-LEO SPITZER: "En torno al arte del Arcipreste de Hita", en "Lingüística e Historia Literaria"...375-438
- 10.-María Brey Mariño: "Prólogo" a su versión del "Libro de Buen Amor"..... 439-463
- 11.-EVELYNE LANG: "El tema de la alegría en el "Libro de Buen Amor"..... 465-481
- 12.-LUIS VASQUEZ DE PARGA: "En el centenario del Arcipreste de Hita. Juan Ruiz entre Islam y Occidente"..... 483-489
- 13.-LUCIUS GASTON MOFFATT: "La prisión del Arcipreste de Hita 491-505
14. DAMAS O ALONSO: "La cárcel del Arcipreste de Hita".....507-525
- 15.-STEPHEN RECKERT: "...avras dueña garrida".....527-537

BIBLIOTECA CLASICA

TOMO CLX.

Antología

de

Poetas Líricos Castellanos

Desde la formación del idioma hasta
nuestros días

Ordenada por;

D. Marcelino Menéndez y Pelayo

de la Real Academia Española

TOMO III

MADRID

Librería de la viuda de Hernando y Cía

Calle del Arenal, núm. 11

- 1892 -

(Págs. LIII a CXIV).

Prescindiendo de obras punto menos que insignificantes, como el Poema de San Ildefonso, del Beneficiado de Ubeda, y los Proverbios en rimo del sabio Salomon, rey de Israel, de Pero Gómez, la escuela llamada mester de clerecía sólo nos ofrece tres poetas durante el siglo XIV: el Archipreste de Hita, el Rabí D. Sem Tob de Carrion y el Canciller Pero López de Ayala. Tan diversos como su respectiva condición social son el tono y sentido de sus poemas, pero en los tres predomina la tendencia satírico-moral y el voluntario apartamiento de la narración épica, que hemos reconocido como características del arte del siglo XIV. Hay, sin embargo, diferencias profundas entre la musa liviana y retozona del Archipreste, y el austero magisterio que ejercitan el hebreo de Carrion y el grave y justiciero cronista.

Considerado como poeta, el Archipreste se levanta a inmensa altura, no sólo sobre los ingenios de su siglo, sino sobre todos los de la Edad Media española, sin excepción ni ofensa de nadie, y reconociendo desde luego todo lo que valen en generos diversos un Ausias March, un Juan de Mena, un Santillana, ambos Manriques, para no hablar de los poemas anónimos y populares. Hay quien tiene más intimidad de sentimiento lírico que el Archipreste; muchos le vencen en la nobleza de las fuentes de inspiración; casi todos le superan en el concepto poético de la vida; pero

en dos cosas capitales él lleva ventaja a todos. Escribió en su libro multiforme la epopeya cómica de una edad entera, la Comedia Humana del siglo XIV; logró reducir a la unidad de un concepto humorístico el abigarrado y pintoresco espectáculo de la Edad Media en el momento en que comenzaba a disolverse y desmenuzarse.. Y tuvo además el don literario por excelencia, el don rarísimo o más bien único hasta entonces en los poetas de nuestra Edad Media, rarísimo todavía en los del siglo XV, de tener estilo; en el que su personalidad ha quedado tan hondamente grabada, que con ser poeta tan vetusto y de edad tan oscura, resulta para nosotros con fisonomía mucho más familiar y más energicamente acentuada que otros muchos posteriores. Se puso entero en su libro con absoluta y cínica franqueza, y en ese libro puso además todo lo que sabía (y no era poco) del mundo y de la vida. Es, a un tiempo, el libro más personal y el más exterior que puede darse. Como fuente histórica vale tanto, que si él nos faltara, ignoraríamos todo un aspecto de nuestra Edad Media, como sería imposible comprender la Roma imperial sin la novela de Petronio, aunque Tácito se hubiese conservado íntegro. Las crónicas nos dicen cómo combatían nuestros padres; los fueros y los cuadernos de cortes nos dicen cómo legislaban; sólo el Archipreste nos cuenta cómo vivían en su casa y en el mercado, cuáles eran los manjares servidos en sus mesas, cuáles los instrumentos que tañían, cómo vestían y arreaban su persona, cómo enamoraban en la ciudad y en la sierra. Al conjuro de los versos del Archipreste se levanta un enjambre de visiones picarescas que derraman de improviso un rayo de alegría sobre la grandeza melancólica de las viejas y desoladas ciudades castellanas: Toledo, Segovia, Guadalajara, teatro de las perpetuas y non sanctas correrías del autor. El nos hace penetrar en la intimidad de truhanes y juglares, de escolares y de ciegos, de asutas Celestinas, de troteras y danzadoras judías y moriscas, y al mismo tiempo nos declara una por una las confituras y golosinas de las monjas. No hay estado ni condición de

hombres que se libre de esta sátira cómica, en general risueña y benévola, sólo por raro caso acerba y pesimista. El Archipreste no se creía con gran derecho para moralizar ni para condenar a nadie; hombre de conciencia harto laxa y de viva y lozana fantasía, parece haber buscado en sus andanzas por este mundo las rosas sin punzarse con las espinas. Es uno de los autores en quien se siente con más abundancia y plenitud el goce epicúreo del vivir, pero nunca de un modo egoísta y brutal, sino con cierto candor que es indicio de temperamento sano, y que disculpa a los ojos del arte lo que de ningún modo puede encontrar absolución mirado con el criterio de la ética menos rígida. Apresurémonos a advertir que las mayores lozanías de Juan Ruiz todavía están muy lejos de la lubricidad de Boccaccio, que también a su modo y con riqueza y variedad infinitamente mayores, pero en forma todavía más fragmentaria que el Archipreste, nos dejó en el Decamerone "la Comedia Humana de su tiempo. Más que a Boccaccio se asemeja el Archipreste a Chaucer, tanto por el empleo de la forma poética cuanto por la gracia vigorosa y desenfadada del estilo, por la naturalidad, frescura y viveza de color, y aun por la mezcla informe de lo más sagrado y venerable con lo más picaresco y profano.

Lo que le ha faltado es un editor que tratase de su texto con el mismo esmero que los ingleses han aplicado al de los 'Canterbury Tales'. Pena da recordar esto. Nadie más aficionado que yo a la persona y a los escritos de D. Tomás Antonio Sánchez, que es gloria del rincón de España donde nació; pero no puedo disimular que el tomo IV de los Poetas anteriores al siglo XV satisface mucho menos que los otros tres a las exigencias de la crítica más benévola. No nos detendremos en las omisiones y yerros del Glosario, los cuales en buena ley no deben atribuirse tanto al docto editor como al estado rudimentario de la filología en su época. Lo grave es que habiendo podido disponer Sánchez para su edición de tres códices del siglo XIV muy diversos entre sí, no sólo por la abundancia de lecciones varias, sino hasta por

el orden de las poesías, estableciese con los tres un texto ecléctico o más bien arbitrario, sin dar las razones de su preferencia ni mencionar siquiera algunas variantes de tal entidad, que es imposible dejar de atribuir las al autor mismo. Por otra parte, Sánchez cedió en demasía a escrúpulos morales muy respetables en sí, pero de todo punto incompatibles con el oficio de editor de las obras del Archipreste de Fita y de otros muchos documentos de la Edad Media. A pesar de haberse opuesto a tales mutilaciones la Academia de la Historia en un informe que con alto espíritu redactó persona de tanta gravedad y pureza moral como Jovellanos, Sánchez escardó (como él decía) el texto del Archipreste, suprimiendo largos pasajes poco limpios, entre los cuales estaba un 'fabliau' ciertamente desvengonzadísimo, Exemplo de lo que contesció a D. Pitas Payas, pintor de Bretanna, que en el siglo XVI encontramos reproducido con el título de Novela del Corderito por la pluma más graciosa que honesta del Licenciado Tamariz. En vano la Academia objetaba a Sánchez que el libro del Archipreste era un documento histórico de interpretación difícilísima, que por lo vetusto de su lengua y versificación no corría peligro de caer en manos de mancebos ni de doncellas: en vano se le hacía notar que Juan Ruiz era un poeta casi honesto comparado con tantos griegos y latinos como sin ofensa de nadie corren hasta en las escuelas 'propter elegantiam sermonis'. Sánchez fue inflexible, y aquel hombre que teórica y prácticamente conocía tan bien los ensanches propios de la libertad satírica, como autor que era de las donosísimas cartas de Paracuellos y de un devoto de Miguel de Cervantes, no tuvo reparo en mutilar las obras del patriarca de la sátira castellana. Y resultó lo que siempre sucede en tales casos, es decir, el despertarse en muchos malsana curiosidad de conocer los versos pecaminosos, los cuales finalmente vieron la luz en el tomo IV de la "Historia de la literatura española" de Amador de los Ríos, reunidos todos en un apéndice, al modo de lo que se practicaba en las ediciones 'ad usum Delphini', sin duda para que el regio alumno se excusara el trabajo de consultar

el índice, según la chistosa observación de Lord Byron.

Poco adelantaron las poesías del Archipreste al pasar por manos de Janer, a quien no puede negarse el mérito de haber intercalado en su sitio los trozos suprimidos, emmendando también alguno que otro yerro de lectura; pero ni tuvo a la vista más que un solo códice, el llamado de Gayoso, que perteneció al mismo Sánchez y fue donado por él a la Academia Española, ni acertó siquiera a sacar partido de las innumerables y muy curiosas variantes que arroja. De los otros dos códices vistos por Sánchez, el del Colegio Viejo de San Bartolomé de Salamanca (hoy de la Biblioteca del Real Palacio de Madrid), que es el menos incompleto y mejor de todos, y el del Cabildo de Toledo, nadie ha hecho estudio crítico hasta la fecha; de donde resulta que no tenemos aun verdadera y fidedigna edición del Archipreste, y habremos de esperar a que algún alemán nos la de: nuestros filólogos, suponiendo que los haya, no tienen tiempo para pensar en estas bagatelas.

La edición definitiva exigiría: 1°, la reproducción textual y comparada de los tres códices: 2°, una gramática y un vocabulario que ningún poeta de los tiempos medios reclama tan imperiosamente como el Archipreste de Hita, cuyo caudal de palabras es inmenso y cuyas audacias de construcción dieron tanta libertad y anchura a la lengua poética. Si el Archipreste es poco leído aun entre los hombres de letras, culpese más que a lo anticuado de las formas (que distan mucho de ser bárbaras e incultas, y que por el contrario ostentan cierta perfección relativa) al aspecto repulsivo con que se ha presentado su texto, desnudo de todas las aclaraciones necesarias para entenderle y leerle con fruto. Nadie puede deleitarse con un texto mal impreso, mal leído a veces, y que en muchas coplas no se entiende más que a medias. 3°, La reproducción íntegra y cabal de la comedia de Vetula, de los pasajes de Ovidio, de las fábulas esópicas, de los apólogos orientales y de las

poesías francesas, que el Archipreste imita, traduce o parafrasea en su misceláneo poema: todo lo cual es necesario, no solamente para determinar los elementos que concurrieron a la educación literaria del poeta y la parte grandísima de originalidad que en medio de sus imitaciones conserva, sino para aclarar y restablecer muchas veces su texto genuino, más o menos adulterado por los copistas. 4º, Una serie de notas históricas, geográficas, arqueológicas, que pusiesen delante de los ojos toda la riqueza de indicaciones que el poema encierra, y que sólo en pequeña parte han sido explotadas, y las comparasen y combinasen con otros testimonios. Y si no fuera soñar con imposibles, todavía quisieramos, aun a riesgo de dar imágenes no enteramente exactas de las cosas, que el lápiz de un artista que fuese al mismo tiempo arqueólogo, ilustrase uno por uno todos los pequeños cuadros de género, todas las fugaces caricaturas que bullen en las páginas del libro: y esto no solamente para fijar la atención de los distraídos, sino para facilitar la lectura y examen del poema, cuya rara estructura exige, a nuestro ver, el auxilio de las representaciones gráficas para que pueda seguirse con claridad y sin fatiga el hilo, tantas veces roto, de la narración. Todo esto y mucho más que esto han hecho los ingleses con Chaucer, y no es mucho que pidamos otro tanto para el Archipreste, que en su línea no vale menos que Chaucer, así como en D. Juan Manuel tenemos nuestro Boccaccio más honesto y grave que el de Certaldo, aunque no menos admirable narrador de los casos humanos.

Pero tales proyectos no pueden pasar hoy por hoy de sueños galanos: limitemonos al estudio literario, y aun éste reducido a los breves rasgos que pueden caber en el prólogo de una Antología donde el Archipreste entra como de soslayo, puesto que la mayor parte de sus versos son narrativos, y en esta colección nos limitamos a la poesía lírica.

Parece cosa averiguada que el Archipreste

era paisano de Cervantes, con quien han llegado a compararle algunos críticos alemanes, y con quien tiene ciertamente algun punto de semejanza y muchos de diferencia. El célebre verso del mensaje de Trotaconventos a la mora:

Fija, mucho vos saluda uno que es de Alcalá,
(C. 1784).

tal como se encuentra en el código de Salamanca, parece mejor lección que la de

Fija, mucho vos saluda uno que mora en Alcalá,
con lo cual se destruye el verso.

Su nombre y condición se expresan en diversos lugares del poema:

Porque de todo bien es comienz e rais
La Virgen Santa María, por end yo Juan Ruis
Archipreste de Fita, della primero fis
Cantar de los sus gosos siete, que asi dis.

.....
Yo Juan Ruis el sobre dicho Archipreste de Hita
Porque mi corazón de trovar non se quita; etc.
.....

El Archipreste (lo mismo que Cervantes), hizo a pluma su propio retrato con tal viveza y color que nos parece tener delante de los ojos aquella fisonomía robusta y carnal, rebosando salud y regocijo epicúreo. Este retrato se halla en boca de Trotaconventos en el capítulo de las 'figuras del Archipreste' (coplas 1459 a 1464):

Dixol donna Garoza; "Hayas buena ventura
Que de ese archipreste me digas su figura".
.....

"Sennora (dís la vieja); yol veo a menudo,
El cuerpo ha bien largo, miembros grandes, trefudo,
La cabeza non chica, belloso, pescozudo;
El cuello non muy luengo, cabel prieto, orejudo.

"Las cejas apartadas, prietas como carbón,
El su andar enfiesto bien como de pavón,
Su paso sesegado, e de buena razón,
La su naris es luenga; esto le descompon.

"Las encías bermejas, et la fabla tumbal,
La boca non pequenna, labros al comunal,
Más gordos que delgados, bermeios como coral,
Las espaldas bien grandes, las munecas atal.

"Los ojos ha pequennos, es un poquillo bazo,
Los pechos delanteros, bien trefudo el brazo,
Bien complidas las piernas, del pie chico pedazo;
Sennora, del non vi más: por su amor vos abrazo.

"Es ligero, valiente: bien mancebo de días,
Sabe los instrumentos e todas juglerías,
Donneador alegre para las zapatas mías:
Tal omen como éste non es en todas erías".

Este hombre 'velloso, pescozudo, de cabello prieto, de andar enfiesto, de nariz luenga, de labios gordos y bermejos, de grandes espaldas, de temperamento, en suma, robusto y sensual, más parecía nacido para toda juglaría, y para perpetuo donneador o cortejador de dueñas, que para la pureza y gravedad del estado sacerdotal. Vivió en época de grandísima relajación de la disciplina eclesiástica, en la época del llamado 'cautiverio babilónico', y creemos que a pesar de sus lozanías no era peor ni mejor que innumerables clérigos de su tiempo; basta la cántiga que dirigió a los de Talavera para dejarnos edificados sobre este punto

Allá en Talavera, en las calendas de Abril,
Llegadas son las cartas del Arzobispo Don Gil,

En las quales venía el mandado non vil,
Tal que si plugo a uno, pesó más que a dos mil.

Aqueste archipreste que traía el mandado,
Bien creo que lo fiso más amidos que de grado:
Mandó juntar cabildo, a prisa fué juntado,
Coydando que traía otro mejor mandado.

Fabló este archipreste, et dixo bien así:
Si pesa a vosotros, bien tanto pesa a mí:
¡Ay viejo mesquino, en que envejecí!
En ver lo que veo, et en ver lo que ví.

Llorando de sus ojos comenzó esta razón:
Dis: el Papa nos envía esta constitucion,
He vos lo a desir, que quiera o que non.

.....

Cartas eran venidas, que disen en esta manere;
Que clérigo nin casado de toda Talavera,
Non toviesse manceba cassada nin soltera,
Qualquier que la toviesse, descomulgado era.

Con aquestas razones que la carta desía
Fincó muy quebrantada toda la cleresía;
Algunos de los legos tomaron asedia,
Para haber su acuerdo juntáronse otro día.

A dó estaban juntados todos en la capilla,
Levantóse el dean a mostrar su mansilla:
Dis: "amigos, yo querría que toda esta quadrilla
Appellásemos del Papa antel rey de Castilla.

"Que magüer que somos clérigos, somos sus naturales,
Servimosle muy bien, fuemos siempre leales;
Demás que sabe el rey que todos somos carnales,
Creed se ha adolescer de aquestos nuestros males.

¡Que yo dexé a Orabuena la que cobré antanno?
En dexar yo a ella rescibiera grand danno;
Díle luego de mano dose varas de panno,
E aun para la mi corona anoche hizo el anno.

.....

Fabló en pos aqueste el chantre Sancho Munnos,
Dis; aqueste arzobispo non sé que ha con nos,
Et quiere acalandarnos lo que perdonó Dios;
Por ende yo apello en éste escripto: avivad; vos.
.....

Pero non alonguemos atanto las razones;
Apellaron los clérigos, otrosí los cleriscones;
Fesieron luego de mano buenas apelaciones,
Et dende en adelante ciertas procuraciones.

(C. 1.662).

Lo que resulta sobremanera chistoso es que el
encargado de llevar tal mensaje y notificar a los clérigos
de Talaverá la constitución apostólica fuera precisamente
un hombre como el Archipreste, que de sí propio decía:

El fuego siempre quiere estar en la senisa,
Como quier que mas arde, quanto mas se atisa,
El omen, quando peca, bien ve que se deslisa,
Mas non se parte ende, cá natura lo entisa.

Et yo como soy omen como otro pecador,
Ove de las mujeres a veses grand amor;
Probar omen las cosas non es por ende peor,
Et saber bien e mal, e usar lo mejor.

(C. 65.)

Muchos nascen en Venus; que lo más de su vida
Es amar las mujeres; nunca se les olvida;
Trabajan et afanan mucho sin medida.
.....

En este signo atal creo que yo nascí,
Siempre punne en servir duennas que conosci,
El bien que me fesieron, non lo desgradeci,
A muchas serví mucho que nada acabescí.

Como quier que he probado mi signo ser etal
En servir a las duennas punnar et non en al;
Pero aunque ome non goste la pera del peral,
En estar a la sombra es placer comunal.

(C. 142).

Increíble parece que el buen entendimiento de Don José Amador de los Ríos se ofuscara hasta el punto de querer convertir a tal hombre en un severo moralista y clérigo ejemplar, que si es cierto que cuenta de sí propio mil picardías, lo hace para ofrecerse como víctima expiatoria de los pecados de su tiempo, acumulándolos sobre su inocente cabeza. El fundamento de tan extraordinaria paradoja son las continuas salvedades morales que el Archipreste suele hacer en su libro como asustado de su propia licencia, y que son cabalmente lo que más debiera prevenirnos contra la supuesta pureza de su vida y de sus intenciones:

Fablarvos he por trobas e cuento rimado:
Es un desir fermoso e saber sin pecado,
Rason más plasertera, fablar más apostado.

.....

Non tengades que es libro nescio de devaneo,
Nin creades que es chufa algo que en él leo,
Ca segund buen dinero yase en vil correc,
Ansi en feo libro está saber non feo.

El azeus de fuera más negro es que caldera,
Es de dentro muy blanco, más que la peñavera;
Blanca farina está so negra cobertera,
Azúcar negro e blanco está en vil cannavera.

Sobre la espiza está la noble rosa flor,
En fea letra está saber de grand doctor;
Como so mala cepa yase bien bebedor,
Ansi so el mal tabardo está buen amor.

(C. 5.)

Pero es imposible tomar en serio tales protestas ni mucho menos las del prólogo en prosa, no solo porque la misma insistencia con que el Archipreste las prodiga las hace sospechosas, sino porque su condición apicarada y maleante le hace destruir con un rasgo humorístico su propia obra. En vano acumula citas de la Escritura y del Derecho Canónico, y nos dice muy solemnemente que "escogiendo et amando con buena voluntad salvación et gloria del paraíso para mi ánima, figo esta chica escritura en memoria de bien: et compuso este nuevo libro en que son escritas algunas maneras e maestrías et sotilesas engannosas del loco amor del mundo, que usan algunos para pecar", porque previendo la candidez de sus futuros críticos y burlandose anticipadamente de ellos a la vez que de sí propio, se apresuró a añadir estas increíbles palabras que Sanchez suprimio en su edición, alterando completamente el sentido del pasaje: "empero porque es humanal cosa el pecar, si algunos (lo que non los consejo) quisieren usar del loco amor, aquí fallarán algunas maneras para ello, e ansi este mi libro a todo ome o muger, al cuerdo e al non cuerdo, al que entendiere el bien et escogiere salvación e obrare bien amando a Dios: otrosi al que quisiere el amor loco, en la carrera que anduviere pueda cada uno bien decir: *Intellectum tibi dabo*".

Después de esta bufonada, ¡vaya cualquiera a creer que el libro del Archipreste fué escrito para dar ensiempro de buenas costumbres e castigos de salvación, et porque sean todos apercevidos e se puedan mejor guardar de tantas maestrías como algunos usan por el loco amor!" Añadanse a esto las paráfrasis de las lecciones eróticas de Ovidio, y lo que es más grave, las parodias del rezo litúrgico, ya en "la pelea que el Archipreste hubo con Don Amor" (1), ya en el capítulo donde se describe la triunfal entrada de Don Amor en Toledo y "como clérigos e legos e flayres e monjas e duennas e iglares salieron a rezibirle" (2), y se comprenderá lo que valen las bien intencionadas defensas de Sánchez y de Amador. Digase en buen hora que las locas ale-

-grías, irreverencias y profanidades del Archipreste ofenden menos o no ofenden nada por el criterio histórico con que se lee su obra, por lo remoto de la época, por lo vetusto del estilo, y por cierta especie de sinceridad primitiva y bárbara con que todo ello está dicho, pero no nos empeñemos en canonizarle ni en convertirle en vengador de la moral pública (casi ningún satírico ha sido verdaderamente moralista) y acabemos de abandonar este punto, como en los restantes, tanta y tanta leyenda absurda como corre entre las gentes pías y timoratas acerca de la religiosidad y costumbres de nuestros antepasados.

Pero tampoco es justo irse al extremo opuesto (al cual alguna vez parece que se inclina Puymaigre) viendo en el Archipreste no sólo un clérigo libertino y tabernario como realmente lo fué a juzgar por las confesiones de sus versos, sino un precursor de Rabelais, un libre pensador en embrión, un enemigo solapado de la misma Iglesia a quien servía. Para atribuirle tan odioso papel, no hay fundamento sólido; sus versos religiosos, especialmente las cantigas en loor de Nuestra Señora, respiran devoción y piedad sencilla; y en cuanto a los ataques contra la curia pontificia de Aviñón (3), contenidas en la célebre sátira sobre la 'propiedad que el dinero ha, no hacen pensar en Lutero, ni siquiera en Wiclef y en los Lollards ingleses, sino en el Petrarca, de cuya acendrada y celosa ortodoxia no ha dudado nadie. El Archipreste ataca durísimamente la simonía, pero cuanto él dice resulta pálido al lado de la realidad histórica, y al lado de lo que consignó el gran poeta toscano en sus églogas latinas, en su correspondencia y hasta en sus sonetos vulgares;

Dall' empia Babilonia ond' é fuggita
Ogni virtude...
Albergo di dolor, madre d'errori.

.....

Nido di tradimenti, ove si cova
Quanto mal per lo mondo oggi si spande,
Serya de vin, di letti e di bevande
Ove Lussuria fa l'ultima prova.

.....

Y en suma, para tizar al Archipreste, habría que tizar también no pocos pasajes de la propia "Comedia de Dante, e irnos con la paradoja de Fóscolo y de Rossetti, que suponían grande heresiarca, y aun afiliado en conciliábulos tenebrosos, al autor del divino poema en que pusieron mano cielo y tierra.

La misma mezcla, para nosotros tan extraña y repugnante, de devoción y lubricidad que hay en la obra del Archipreste; no prueba más que una contradicción, desgraciadamente muy humana, en el espíritu del poeta, gran pecador, sin duda, clérigo de ninguna vocación, pero de fe tan viva y robusta como la de todos sus contemporáneos (salvo algún escolástico averroísta), fe que no llegaba a entibiarse ni con el impuro fermento de los apetitos carnales, y que por lo mismo que estaba tan firme y segura de sí, arrostraba con excesiva temeridad todas las tempestades de la vida, y no impedía al poeta entregarse a todos los desenfrenados caprichos de su vena satírica.

También ha supuesto alguien que la licencia de los versos y la soltura de las costumbres del Archipreste:

debieron influir en la dura prisión en que por espacio de trece años le tuvo el Arzobispo de Toledo D. Gil de Albornoz. Pero tal opinión nos parece un piadoso anacronismo, de todo punto incompatible con lo que sabemos de la dolorosa relajación de la disciplina eclesiástica en el siglo XIV. Buenos andaban los tiempos para que por versos más o menos livia - nos y aun por devaneos y amancebamientos se tomase tan rígida providencia con un clérigo de las prendas y calidades del Archipreste de Hita! El, que repetidas veces alude a su prisión, nada nos dice de las causas de ella, que suponemos meramente curiales y sin relación alguna con sus costumbres ni con sus poesías. De otro modo, ¡notable prueba de enmienda hubiera sido entretener los largos ocios de su prisión com - poniendo un libro como el que tenemos, que es casi una auto - biografía picaresca sin la menor señal de arrepentimiento; libro que el autor no parece haber recitado nunca; libro que debió de ser copiado muchas veces, como lo prueban los tres códices que a nosotros han llegado, y el fragmento de traducción portuguesa descubierto por Teófilo Braga.

En resolución, el Archipreste, que por lo que toca a su vida inhonesta y anticanónica, debe ser considerado con relación a su tiempo y no con relación a los tiempos posteriores a la gran reforma del Concilio de Trento, no tuvo, considerado como poeta, el menor intento de propaganda moral ni inmoral, religiosa ni antireligiosa, fué un cultivador del arte puro, sin más propósito que el de hacer reír y dar rienda suelta a la alegría que rebosaba en su alma aun a través de los hierros de la cárcel; y a la malicia picaresca, pero en el fondo muy indulgente, con que contemplaba las ridi - culeces y aberraciones humanas, como quien se reconocía com - plice de todas ellas.

Muy curioso sería conocer algo de los acontecimientos exteriores de la vida de tan singular personaje, pero desgraciadamente las noticias allegadas hasta ahora son de todo punto insuficientes. Sabemos que floreció a mediados

del siglo XIV, durante el pontificado de D. Gil de Albornoz (1337 a 1367), pero ni aun es segura la fecha en que terminó su libro, puesto que el código de Toledo pone la de 1330 (era de mil e trescientos e sesenta e ocho años) y el de Salamanca añade trece años (era de mil e trescientos e ochenta e un años). Esta divergencia puede explicarse de dos maneras igualmente verosímiles: o el Archipreste retocó su obra y la fué adicionando en distintos tiempos (como nos lo persuaden las variantes y el diverso contenido de los códigos), o la segunda de estas fechas no se referirá a la composición de la obra sino al traslado, como positivamente se refiere la nota final del código de la Academia Española: 'Este libro fué acabado Jueves XXIII días de Julio del año del Nacimiento de nuestro Salvador Jesu-Christo de mil e trescientos et ochenta e nueve años.'

La cuestión estaría resuelta si pudiésemos averiguar la fecha de su prisión, puesto que el libro fué compuesto en ella, según declara el mismo autor (Sennor, de aquesta cuita saca al tu archipreste) y lo especifica también una nota del código de Salamanca. "Este es el libro del Archipreste de Hita, el qual compuso seyendo preso por mandado del Cardenal D. Gil, Arzobispo de Toledo". Pero sobre este punto cronológico también estamos reducidos a conjeturas. De todos modos, parece que el Archipreste hubo de pasar de esta vida antes que el Arzobispo D. Gil (si es que este no llegó a desposeerle de su oficio), puesto que consta por una escritura de 7 de Enero de 1351, citada por Sanchez, que el Archipreste de Hita, en esa fecha, no era ya Juan Ruiz, sino un tal Pedro Fernández.

Pero a falta de este género de noticias, el Archipreste nos dejó consignadas en su propio libro cuantas podemos apetecer acerca de su persona moral. No conocemos tan por dentro a ningún escritor de los tiempos medios. Pero aquí surge una grave, y quizá insoluble cuestión. ¿Qué

valor autobiográfico puede darse a las Memorias del Archipreste? ¿Podemos tomar al pie de la letra todo lo que nos cuenta, no en los innumerables episodios traducidos o imitados de diversas partes, sino en lo que manifiestamente es original y se refiere a su propia persona? Por nuestra parte creemos que el fondo de la narración es verídico, como lo prueba su misma simplicidad y llaneza, y la ausencia de orden y de composición que en el libro se advierte. Al gún mayor artificio habría si se tratase de una mera novela, por rudo e incipiente que supongamos entonces el procedimiento narrativo. Pero también parece evidente que sobre un fondo de realidad personal y "vívida" ha bordado el Archipreste una serie de arabescos y de caprichosas fantasías en que no se ha de buscar una nimia fidelidad de detalle, sino una impresión de conjunto. Sus poesías son, pues, sus Memorias, pero libre y poéticamente idealizadas. Lo soñado y lo aprendido se mezcla en ellas con lo realmente sentido y ejecutado. Las aventuras amorosas, aunque generalmente coronadas por algún descalabro, son tantas y tan variadas, que aun para D. Juan parecerían muchas. Hay también evidentes inverosimilitudes, y algunos pasos en que la alegoría se mezcla de un modo incoherente y confuso con la realidad exterior.

Pero la impresión general que el libro deja sobre el carácter del autor no es otra que la que antes hemos apuntado. El Archipreste parece haber sido un clérigo juglar, una especie de goliardo, un escolar nocherniego, incansable tañedor de todo género de instrumentos, y gran frecuentador de tabernas:

Fise muchas cantigas de danzas e troteras
Para judías et mcras, e para entendederas,
Para en instrumentos de comunales maneras:
El cantar que non sabes, oílo a cantaderas.

Cantares fis algunos de los que disen ciegos,
Et para escolares que andan nocherniegos,

Et para otros muchos por puertas andariegos;
Cazurros et de bulras, non cabrían en dies pliegos.

(Cops. 1.487-1.489)..

Mucho hemos perdido, sin duda alguna, de la parte lírica de sus obras. Trovas 'cazurras' solo queda una; de escolares hay dos y otra de ciegos; venerables reliquias de una poesía vulgar ennoblecida por un poeta culto que voluntariamente se confundía con el pueblo, por caprichoso humor y por vagabunda imaginación de artista.

¿Qué nombre daremos al extraño centón en que han llegado a nosotros aquellos versos del Archipreste que él se tomó el trabajo de consignar por escrito, a diferencia de tantos otros que dejó vagar en labios de las cantaderas y de las entendederas? "Libro de Cantares" le llamó Janner, y aunque tal título no está en los códices, parece justificado por estas palabras del mismo Archipreste:

Que pueda de cantares un librete rimer,
Que los que oyeren, puedan solás tomar.

(Cop. 3.)

El libro queda realmente innominado: cuando Juan Ruiz se refiere a él lo hace siempre en los terminos más genéricos: 'trobas e cuento rimado'; 'libro de buen amor' (tomado quizá este vocablo 'amor' no solamente en su sentido literal, sino en el muy vago que los provenzales le daban, haciéndole sinónimo de cortesía, de saber gentil y aun de poesía); 'romance', por último, esto es, obra compuesta en lengua vulgar, única acepción que entonces tenía tal palabra:

Tú, Sennor Dios mío, que el home crieste,
Enforma et ayuda a mí el tu arcipreste,

Que pueda faser un'libro de buen amor' a queste;
Que los cuerpos alegre, et a las almas preste.
Si queredes, sennores, oir un buen solás,
Escuchad el 'romanse'; sosegad vos en pas.

(Cops. 3 y 4).

"Libro del Archipreste de Hita" le llama a secas el Marqués de Santillana en su 'proemio' famoso. Y en realidad, ¿que nombre poner a ese enmarañado bosque de poesía, del cual pudo decir su propio autor:

De todos instrumentos yo libro só pariente;
.....
Si me puntar sopieres, siempre me avrás en miente?

(Co. 60).

El Archipreste de Hita, que en cuanto al plan de la composición parece un furibundo romántico, hubiera podido decir, como Espronceda:

Allá van versos donde va mi gusto.

Opinamos, sin embargo, que el desorden no es tan grande como algunos críticos han dado a entender. Dios nos libre de atribuir al Archipreste ningún propósito de unidad trascendental, pero no creemos imposible orientarnos en ese laberinto de 'trovas et notas et rimas et decades et versos', tomando por centro la persona misma del poeta, en torno del cual gira toda la obra, y al cual se refieren directa o alegóricamente todos los episodios, aun los que parecen más inconexos. Por perder de vista esta unidad tan obvia, se ha desconocido el verdadero carácter del poema, se

ha amenguado su importancia en la historia literaria, y se han cometido no leves errores sobre la filiación de su autor, que para unos es meramente un poeta de mester de clerecía, hijo legítimo de la cultura nacional; para otros un eco de los troveros franceses, que no tiene de español más que la lengua, y aun para eso mezclada con innumerables galicismos; para no pocos un discípulo de los trovadores provenzales; sin que falten algunos que le declaren precursor del Renacimiento en sus más altas manifestaciones, mientras que otros ven en sus obras el reflejo de la cultura oriental y la imitación directa de los poetas y de los fabulistas árabes. En todas estas opiniones hay una parte de verdad, pero todas llegan a ser falsas en fuerza de ser exclusivas. Para mostrar exactamente lo que el Archipreste de Hita fue, los elementos sobremanera complejos que entraron en su educación literaria y lo que él añadió de su propio fondo, es preciso desmontar una por una las piezas de la máquina, y poner luego de manifiesto el engranaje de todas ellas.

El 'libro del Archipreste de Hita' puede descomponerse de esta manera:

a) Una novela picaresca, de forma autobiográfica, cuyo protagonista es el mismo autor. Esta novela se dilata por todo el libro, pero, a semejanza del Guadiana, anda bajo tierra una gran parte de su curso, y vuelve a hacer su aparición a deshora y con intermitencias. En los descansos de la acción, siempre desigual y tortuosa, van interpolándose los materiales siguientes:

b) Una colección de 'enxiemplos', esto es, de fábulas y cuentos, que suelen aparecer envueltos en el diálogo como aplicación y confirmación de los razonamientos.

c) Una paráfrasis del "Arte de amar" de Ovidio.

d) La comedia "De Vetula" del pseudo Pamphilo,

imitada o más bien parafraseada, pero reducida de forma dramática a forma narrativa, no sin que resten muchos vestigios del primitivo diálogo.

e) El poema burlesco o parodia épica de la 'Batalla de Don Carnal y de Doña Cuaresma', al cual siguen otros fragmentos del mismo género alegórico; el 'Triunfo del amor' y la bellísima descripción de los Meses representados en su tienda, que viene a ser como el escudo de Aquiles de esta jocosa epopeya.

f) Varias sátiras, inspiradas unas por la Musa de la indignación, como los versos sobre las propiedades del dinero; otras inocentes y festivas como el delicioso elogio de las mujeres chicas.

g) Una colección de poesías líricas, sagradas y profanas, en que se nota la mayor diversidad de asuntos y de formas métricas, predominando, no obstante, en lo sagrado las cantigas y locres de Nuestra Señora, en lo profano las 'cantigas de serrana' y las villanescas.

h) Varias digresiones morales y ascéticas con toda la traza de apuntamientos que el Archipreste haría para sus sermones, si es que alguna vez los predicaba. Así, después de contarnos como pasó de esta vida su servicial mensajera 'Trotaconventos'; viene una declamación de doscientos versos sobre la muerte, y poco después otra de no menos formidable extensión sobre las armas que debe usar el cristiano para vencer al diablo, al mundo y a la carne.

Tal es la inmensa cantidad de materia poética que el Archipreste hizo en cerca de mil setecientas coplas que forman el cuerpo de sus versos. Y tan satisfecho quedó de su obra, que entre burlas y veras no se cansa de repetir su 'exegi monumentum':

La bulra que oyeres no la tengas en vil,
La manera del libro entiendela sutil,
Que saber bien e mal, desir encobierto e donnegil
Tú non fallarás uno de trovadores mil.

Fallarás muchas garzas, non fallarás un huevo;
Remendar bien non sabe todo alfayete nuevo;
A trovar con locura non creas que me muevo;
Lo que 'buen amor' dise, con razón te lo pruebo.

En general a todos fabla la escritura;
Los cuerdos con buen seso entenderán la cordura,
Los mancebos livianos goárdense de locura,
Escoja lo mejor el de buena ventura.

Las del 'buen amor' son razones encubiertas,
Trabaja do fallares las sus sennales ciertas,
Si la rason entiendes, o en el seso aciertas,
Non dirás mal del libro que agora refiertas.

Do coidares que miente dise mayor verdat;
En las coplas pintadas yase la falsedat;
Dicha buena o mala por puntos la jusgat;
Las coplas con los puntos loat o denostat.

(Cops.. 55 a 60).

Fisvos pequenno libro de texto, mas la glosa
Non creo que es chica, ante es bien grand prosa,
Que so cada fabla se entiende otra cosa,
Sin la que se aliega en la rason fermosa.

De la santidat mucha es bien grand licionario,
Mas de juego et de burla es chico breviarío,
Por ende fago punto, et cierro mi almarío;
Seavos chica fabla, solas e letuarío.

(Cops. 1.605 a 1.607)

Su principal vanidad estaba en la parte métrica, en haber 'mostrado a los simples fablas et versos extráneos': "Et compósel otrosí a dár algunas lecciones e muestras de metrificar et rimar et de trovar... et lo fis cumplidamente segund que esta ciencia requiere." Tenía la conciencia de haber roto las fronteras del 'mester de clerecía', de haber quebrantado la unidad del monótono tetrástrofo introduciendo la inmensa variedad de las formas trovadorescas, y de haber dado alas al tetrástrofo mismo, que antes se movía con paso de tortuga. Pero esta revolución exterior y técnica implicaba otra más profunda en el concepto poético, y para llegar a su cabal estimación hay que penetrar más en los procedimientos del Archipreste.

El fondo de su cultura y también el fondo principal de sus versos es todavía la erudición latino-eclesiástica, propia de todos los poetas del 'mester de clerecía', pero que en él aparece singularmente enriquecida y modificada por la influencia de estudios nuevos, como la filosofía escolástica y el derecho canónico, y por una noticia más directa e inmediata de la antigüedad clásica. La erudición del Archipreste no es ya puramente bíblica como la del cantor de Fernán González, ni se reduce a algunas leyendas monacales como la de Gonzalo de Berceo, o la del Beneficiado de Ubeda. Diríase que los separa distancia mucho mayor que la de medio siglo. Aun el alarde enciclopédico del autor del 'Poema de Alexandre' parece cosa infantil al lado de la varia y rica cultura del Archipreste. El Don Aristotil del poema no es más que un dialéctico y un maestro del trivio y del cuadrivio; su ciencia se reduce a la formación de un silogismo:

Maestre Aristotil que lo había criado
Sedía en este comedio en su cámara cerrado:
Avía un silogismo de lógica formado,
Essa noche nin día non avía folgado.

(Cop. 30).

Por el contrario, el Aristóteles del Archipreste es ya el de los escolásticos, el 'sabio' por excelencia, el gran metafísico de Stagira, el dictador intelectual que hoy como entonces pesa sobre nosotros. El Archipreste hace de él citas picarescas, pero exactas, interpretándole a su modo y sacando consecuencias que tienen más de epicúreas o círenaicas que de peripatéticas:

Como dise Aristóteles, cosa es verdadera,
El mundo por dos cosas trabaja; la primera,
Por aver mantenencia; la otra cosa era
Por aver juntamiento con fembra plaserera.

Si lo dixiesse de mio, sería de culpar;
Díselo grand filósofo, non so yo de rehtar;
De lo que dise el sabio non debemos dubdar,
Que por obra se prueba el sabio e su feblar.

Que dis verdat el sabio claramente se prueba:
Omes, aves, animalias, toda bestie de cueva
Quieren segund natura companna siempre nueva;
Et quanto más el omen que a . . . toda cosa se nueva.

Digo muy mas del omen que de toda criatura;
Todos a un tiempo cierto se juntan con natura,
El omen de mal seso todo tiempo sin mesura
Cada que puede quiere faser esta locura.

(Cops. 61 a 64).

No creemos que el Archipreste fuera teólogo, si no canonista; estudios a la verdad menos separados entonces que lo han estado en tiempos posteriores. Ya en el prólogo empieza a alardear de su conocimiento de Graciano y de las Decretales; "Esto dise el Decreto, et estas son algunas de las razones porque son fechos los libros de la ley et del derecho, e de castigos, et costumbres, et de otras sciencias... Et porque de toda buena obra es comienzo et fundamento Dios, e la fe católica, e díselo la primera decretal de las Cle -

mentinas, que comienza; 'Fidei Catholicae fundamento'.

Todavía es más raro y pedantesco alarde el de la 'lición sobre la penitencia' que un fraile da a Don Carnal, declarando "como el pecador se debe confesar, et quien ha poder de lo absolver", reprobando la confesión 'in scriptis', e indicando los casos reservados al Papa. Aunque el Archipreste se da por 'escolar mucho rudo, nin maestro nin doctor', no deja de ofrecernos como de pasada el catálogo de su librería jurídica;

Los que son reservados del papa espirituales
Son muchos en derecho; desir quantos e quales
Serie mayor el romance más que dos manuales;
Quién saber los quisiere; oya las decretales.

.....

Trastorne bien los libros, las glosas, e los textos,
El estudio a los rudos fase sabios maestros.

Lea en el Espéculo e en el su Reportorio,
Los libros de Ostiense, que son grand parlatorio,
El Inocencio IV, un sutil consistorio,
El Rosario de Guido, Novela e Directorio.

(Cops. 1.122 a 1.127).

Pero sin temeridad se puede presumir que con los graves y ponderosos volúmenes de los Glosadores alternaban en su biblioteca, y aun pesaban con más frecuencia por sus manos, otros de aspecto menos adusto; un Ovidio, sobre todo, que parece haber aprendido casi de memoria, deteniéndose con maligna curiosidad en los pasos más picarescos y lascivos. No es el Archipreste el primer escritor español de la Edad Media que manifieste estudio directo de aquel fértil y abandonado ingenio, puesto que en la 'Crónica general' de Alfonso el Sabio se intercala traducida en

la prosa la "Heróida de Dido a Eneas"; pero sí es el más antiguo poeta nuestro que deliberadamente y de primera mano haya imitado a un autor clásico. La noticia de la antigüedad en el 'Libro de Alexandre' es siempre de reflejo; cuando se dice 'Homero' entiéndase el compendio del Pseudo-Píndaro Tebano; la misma leyenda clásica del conquistador macedonio no ha salido directamente de Quinto Curcio, sino que viene por el intermedio de la Alexandreis de Gualtero; y aunque el poeta leonés cite en una ocasión a Horacio, esta misma cita prueba que no conocía sus obras, puesto que "la grand cantilena" a que alude no puede ser otra cosa que el lindo "Carmen de Philomela", comúnmente atribuido a nuestro metropolitano de Toledo San Eugenio, y ciertamente más emparentado con la tradición lírica de Ausonio y de los poetas de la Antología Latina, que con la de Horacio.

El Archipreste no adolece ya de tal confusión, Su Ovidio es el del "Arte Amatoria"; el maestro de la galantería antigua, el que la había convertido en una especie de 'mester de clerecía'. Cuando el Amor se aparece de noche al Archipreste en forma de 'omen grande, fermoso e mesurado', y trava con él larga pelea o disputa (que en algún modo parece que preludia la del diálogo encantador de Rodrigo de Cota entre el Amor y un Viejo), los castigos o amonestaciones que le dirige están puntualmente tomados de Ovidio; y el mismo Don Amor lo declara:

Si leyeres Ovidio el que fué mi criado,
En él fallarás fablas, que le hobe yo mostrado;
Muchas buenas maneras para enamorar;
Pánfilo et Nasón yo los hobe castigado.

(Cop. 419).

¿Y quién era este 'Pánfilo,' cuyo nombre se encuentra aquí tan inesperadamente asociado al de Ovidio? Un imitador suyo de los tiempos medios, un poeta ovi -

diano de la latinidad eclesiástica, cuyas obras llegaron a confundirse con las del maestro; si bien vemos que el Archipreste las distinguía ya perfectamente. Era, según la opinión más probable, un monje del siglo XII, autor de un poema dramático no representable, en exámetros y pentámetros, que ha recibido los diversos títulos de "Comoedia de Vetula", Pamphilus de Amore y Liber de Amore inter Pamphilum et Galateam, confundiéndose a veces el nombre del protagonista con el del autor, a quien suele llamarse Pánfilo Mauriliano. Pertenece esta obra curiosísima (y de la cual fuera de desear una edición más accesible que las tres o cuatro que existen, todas de gran rareza) a aquel género de imitaciones artificiales y escolásticas de la comedia clásica, que empieza con el 'Querolus', y al que se pueden reducir, entre otras muchas producciones más o menos interesantes, la "Comedia de Geta y Birria", la "Comedia Lydia" y la "Comedia Alda", obras en que se quiso adaptar de un modo extraño la forma métrica de la antigua elegía a las fábulas escénicas de Terencio y Plauto.

En ciertas condiciones de estilo y dicción poética, la de "Vetula" supera a todas, y para nosotros los españoles tiene el valor excepcional de ser como el primer boceto de la incomparable "Celestina". Pero adviértase que la semejanza se limite a la sencillísima intriga de amor entre Pamphilo y Galatea, conducida al término deseado de ambos amantes por una vieja zurcidora de voluntades, que en la comedia latina no tiene nombre ni fisonomía propia e individual, como tampoco la tiene ningún otro personaje de la pieza, que resulta por esto no poco lánguida e insulsa, a pesar del aparato mitológico y de las apariciones de la Diosa Venus.

Pero se ha de advertir que, antes de ser transformado por el arte maravilloso del Bachiller Fernando de Rojas, el tema de la comedia de "Vetula" había ganado mucho en la forma intermedia y no dramática que le dió el Archipreste de Hita, sacando los personajes de la fría abstracción

erótica en que los había puesto el llamado Panfilo Mauriliano, en quien es tan grande la ausencia de vida real que ni siquiera se puede saber a punto fijo en qué época floreció ni en qué país de Europa, ni a qué clase de lectores se dirigía. El Archipreste fué quien con el poder plástico y característico propio de su numen, vino a sacar esas figuras del limbo en que su predecesor las había dejado. El las naturalizó en España, dándoles nombre y estado civil, convirtiendo al 'Panfilo' en 'Don Melón de la Huerta', "mancebillo guisado que en nuestro barrio mora", y a la doncella Galatea en Doña Endrina, viuda noble y rica de Calatayud:

De tallo muy apuesta, de gestos amorosa,
Donegil, muy lozana, plasertera et fermosa,
Cortes et mesurada, falaguera, donosa,
Graciosa et risuenna, amor de toda cosa,

La más noble figura de cuantas yo haber pud,
Viuda rica es muncho, et moza de juventud,
Et bien acostumbrada, es de Calataud,

.....
Fija de algo en todo et de alto linage.

(Cops. 555-557).

El tipo descolorido de la 'Vetula' ha sufrido todavía mayor transformación. Bastaría este ejemplo para probar cuán gran poeta era el Archipreste de Hita, y cómo sabía convertir en realidades visibles y concretas no sólo los fantasmas de su risueña imaginación, sino hasta las frías personificaciones de un arte pedantesco y degenerado. 'Trotaconventos', por otro nombre 'Urraca', es una creación propia del Archipreste, y ella y no la 'Dipsas' de los "Amores" de Ovidio, ni mucho menos la vieja de Panfilo, debe ser tenida por abuela de la Madre Celestina, con todo su innumerable cortejo de Elicias, Dolosinas, Lenas, Bolerias y Eufrosinas. El Archipreste se complace en esta naja de su fantasía; no sólo

la hace intervenir en el episodio de Don Melón sino que la asocia después a sus propias aventuras, la sigue hasta su muerte, 'fase su planto', la promete el paraíso y escribe su epitafio:

Ay mi Trotaconventos, mi leal verdadera!
Muchos te seguían viva, muerta yases sennera,
A dó te me han levado? non sé cosa certera;
Nunca torna con nuevas quien anda esta carrera.

.....
A Dios merced le pido que te dé la su gloria,
Que mas leal trotera nunca fue en memoria;
Faserte he un pitafio escripto con estoria.

.....
Daré por tí limosna e faré oración,
Faré cantar misas, e dare oblación;
La mi Trotaconventos, Dios te dé redención,
El que salvó el mundo, él te dé salvación.

Duennas, non me rebtedes, nin me digades mozuelo,
Que si a vos sirviera, vos habriades della duelo;
Llorariedes por ella, por su sutil ansuelo,
Que quantas siguiá, todas iban por el suelo.

Alta mujer, nin baja, encerrada, nin escondida
Non se le detenía, dó faría su batida;
Non sé omen nin duenna que tal oviesse perdida,
Que non tomase tristesa e pesar sin medida.

Fisele un pitafio pequenno con dolor,
La tristesa me fiso ser rudo trovador;
Todos los que lo oyéredes, por Dios nuestro Sennor,
La oración fagades por la vieja de amor.

(Cops. 1.543 a 1.549).

Las artes y maestrías de Trotaconventos son las mismas que las de Celestina: idéntica su conversación entreverada de proloquios, sentencias y refranes; como ella

se introduce en las casas a título de buhonera y vendedora de joyas, y con el mismo arte diabólico que ella va tendiendo sus lazos a la vanidad femenil;

Fallé una vieja qual avía menester,
Artera e maestra e de mucho saber.
Donna Venus por Panfilo non pudo mas faser
De quanto fise aquesta por me faser plaser.

Era vieja buhona destas que venden joyas,
Estas echan el lazo, estas cavan las foyas; - no 1.0
Non hay tales maestras como éstas viejas troyas

.....
Como lo han en uso éstas tales buhonas,
Andan de casa en casa vendiendo muchas donas,
Non se reguardan dellas, están con las perscñas,
Fasen con el mucho viento andar las atahonas.

(Cops. 672 a 674).

¡Qué instinto dramático, qué progresión tan hábil en todas las escenas de la seducción de Doña Endrina;

La buhona con farnero va tanniendo castaveles,
Meniando de sus joyas, sortijas et alfileres.

.....
Vídola donna Endrina, dixo entrad, non receledes.

Entró la vieja en casa, díxole: "sennora fije,
Para esa mano bendicha quered esta sortija".

.....
"Fija, siempre estades en casa encerrada,
Sola envejecedes, quered alguna vegada
Salir andar en la plaza con vuestra beldat loada;
Entre aquestas paredes non vos prestará nada.

"En aquesta villa mora muy fermosa mancebía,
Mancebillos apostados et de buena lozania,
En todas buenas costumbres crecen de cada día"

.....

"Muy bien me reciben todos con aquesta pobredat;
El mejor e el mas noble de linaje e de beldad
Es don Melón de la Huerta, mancebillo de verdad;
A todos los otros sobra en fermosura e bondat.

.....
"Creedme, fija sennora, que quantos vos demandaron
A par de ese mancebillo ningunos non llegaron;
El día que vos nacistes fadas albas vos fadaron,
Que para ese buen donayre atal cosa vos guardaron.

.....
Comenzó su escanto la vieja coytral;
"quando el que buen siglo haya seía en este portal,
Daba sombra a las casas, et relusie la cal;
Mas do non mora ome, la casa poco val.

"Así estades fija viuda et mancehilla.
Sola et sin compannero como la tortolilla;
Deso creo que estades amariella et magrilla.

.....
"Fija, dixo la vieja, el anno es ya pasado,
Tomad aqueste marido por ome et por velado,
Andémoslo, fablémoslo, tengámoslo celado,
Hado bueno que vos tienen vuestras fadas fadado.
¿Qué provecho vos tiene vestir el negro panno,
Andar envergonada et con mucho sosanno?

.....
Verdad es que los plaseres conortan a las de veses,
Por ende, fija sennora, id a mi casa a veses;
Jugarémos a la pella e a otros juegos raeses,
Jugarédes e folgarédes, e dar vos he, ay, que nueses!

Nunca está mi tienda sin fruta a las lozanas,
Muchas peras e durasnos, ¡qué cidras e qué manzanas!
Qué castannas, qué pinrones, e qué muchas avellanas;
Las que vos querédes mucho estas vos serán mas sanas.

Desde aquí a la mi tienda non hay si non una pasada;
En pellote vos irédes como por vuestra morada;
Todo es aquí un barrio e vesidant poblada.

El episodio de Doña Endrina forma por sí sólo una quinta parte de la obra del Archipreste (4), y es sin duda lo que trabajó con más esmero de estilo y menos desorden de composición. Sólo una pequeña parte de sus bellezas proceden del original latino, y hasta cuando más directamente traduce, logra hacer suyo por los prestigios de su estilo desenfadado y brioso todo lo que toca. ¿Quién ha de decir, por ejemplo, que no son originales estos versos tan célebres y tan dignos de serlo, que hasta a los ojos de los retóricos clásicos han encontrado gracia, y que Martínez de la Rosa trae en su "Poética" como ejemplo de la animación y rapidez que el Archipreste sabía imprimir a un ritmo tan lento?

Con arte se quebrantan los corazones duros,
Tómanse las ciudades, derribanse los muros,
Caen las torres altas, alzanse pesos duros.

Por arte los pescados se toman so las ondas,
E los pies enjutos corren por mares fondas...

(Cops. 592 a 593).

Y sin embargo, no sólo el pensamiento, sino las imágenes y hasta el giro de la frase son de Pánfilo:

Ars animos frangit et fortes obruit urbes,
Artes cadunt turres, arte levatur onus,
Et piscis liquidis deprehenditur arte sub undis,
Et pedibus siccis per mare currit homo.

La forma dramática no ha desaparecido del todo, puesto que la mayor parte de la historia está en diálogos, y por otra parte ha de advertirse que la misma comedia de "Vetula" no tenía primitivamente división de actos ni de escenas, y estaba escrita sin ninguna preocupación teatral,

por lo cual fué relativamente fácil la tarea del Archipreste al convertirla en narración seguida, ligando entre sí los diálogos con algunas palabras que explican las diversas situaciones. Pero si en la marcha de la pieza no innovó nada, en la expresión moral resultó originalísimo, no sólo por la creación de caracteres destinados a tan larga vida y a tan numerosa descendencia, sino por la atenta, menuda y delicadísima observación de los efectos del amor, y por el suave y gentil modo de insinuarlos.

¡Qué verdad tan humana y qué arte tan refinado ya en medio de su aparente ingenuidad, hay en este diálogo entre Don Melón y Trotaconventos:

"Madre, ¿vos non podedes conoser o asmar
Si me ama la duenna, o si me querrá amar?
Que quien amores tiene, non los puede celar
En gestos, o en sospiros, o en color, ó en fablar.

-Amigo, dis la vieja, en la duenna lo veo,
Que vos quiere, e vos ama, e tiene de vos deseo:
Quando de vos le fablo, e a ella oteo,
Todo se le demuda el color e el deseo.

Yo a las de vegadas mucho cansada callo,
Ella me dis que fable, e non quiere dexallo,
Pago que me non acuerdo, ella va comenzallo,
Oyeme dulcemente, muchas sennales fallo.

En el mi cuello echa los sus brazos entramos;
Ansí ura grand pieza en uno nos estamos;
Siempre de vos desimos, en al nunca fablamos:
Quando alguno viene, otra rason mudamos.

Los labrios de la boca tiémbranle un poquillo,
El color se le muda bermejo e amarillo,
El corazón le salta así a menudillo,
Apriétame mis dedos en sus manos quedillo.

Cada que vuestro nombre yo le estó disiendo,
Otéame, e sospira, e está comediendo,
Aviva más el ojo, e está toda bullendo;
Paresce que con vusco non se estaría dormiendo.

En otras cosas muchas entiendo ésta trama,
Ella non me lo niega, ante dis que vos ama;
Si por vos non menguare, abajarse ha la rama,
Et vendrá donna Endrina, si la vieja la llama.

(Cops. 780 a 786).

La escena del primer encuentro de Doña Endrina con su amador en los soportales de la plaza, está escrita con tal cortesanía, discreción y gentileza, que los primeros versos han hecho recordar a Puymaigre nada menos que el incomparable soneto de Dante: "Tanto gentile e tanto onesta pare":

¡Ay Dios y quán hermosa viene donna Endrina por la plaza!
¡Qué talle, qué donayre, qué alto cuello de garza!
¡Qué cabellos, qué boquilla, qué color, qué buenandanza!
Con saetas de amor fiere quando los sus ojos alza.

Pero tal lugar non era para fablar en amores;
A mi luego me vinieron muchos miedos e temblores,
Los mis pies e las mis manos non eran de mí señores,
Perdí seso, perdí fuerza, mudáronse mis colores.

Unas palabras tenía pensadas por le desir,
El miédo de las compannas me fasie al departir,
Apenas me conoscíanin sabía por do ir,
Con mi voluntat mis dichos non se podían seguir.

.....
Paso a paso donna Endrina so el portal es entrada,
Bien lozana e orgullosa, bien mansa e sosegada,
Los ojos baxó por tierra en el poyo assentada;
Yo torné en la mi fabla que tenía comenzada.
.....

"En el mundo non es cosa que yo ame a par de vos,
Tiempo es ya passado, de los annos mas de dos,
Que por vuestro amor me pena; amos mas que a Dios;
Non oso poner persona que lo fable entre nos.

.....

"A Dios juro, sennora, por aquesta tierra
Que quanto vos he dicho de la verdat non yerra;
Estades enfriada más que la nef de la sierra
E sodes tan moza que esto me atierra.

"Fablo en ventura con la vuestra mocedat,
Cuydades que vos fablo lisenja et vanidat,
Non me puedo entender en vuestra chica edat,
Querriedes jugar con la pella más que estar en poridat.

.....

"It et venit a la fable otro día por mesura
Pues que cy non me creedes, e non es mi ventura;
It et venit a la fable esa creencia tan dura;
Usando cyr mi pena entenderedes mi quexura.

"Otorgatme ya, sennora, aquesto de buena miente,
Que vengades otro día a la fable solemiente;
Yo pensaré en la fable et sabré vuestro talente;
Al non oso demandar, vos venid seguramente.

.....

"Porque ome non coma nin comienze la manzana
Es la color et la vista alegría palanciana,
Es la fable et la vista de duenna tan lozana
Al ome conorte grande et placentoria bien sana.

(Ccp. 627 a 652).

¡Y se ha llamado rudo y bárbaro a este poeta que por primera vez hizo resonar en castellano el lenguaje del amor, y que a ratos parece transportarnos a la huerta de Melibea, donde Calixto entro en demanda de su falcon, y otras veces nos hace pensar en los apasionados coloquios

de los dos amantes de Verona!

La influencia clásica se determina en el Archipreste no sólo por la imitación del verdadero Ovidio y del falso sino por citas de moralistas, especialmente de los disticos del pseudo-Catón (5), por alusiones a las doctrinas astronómicas de Tolomeo y de los platónicos (6), y principalmente por la intercalación de varios apólogos tomados evidentemente de las colecciones esópicas. En determinar los originales inmediatos han trabajado muchos eruditos, especialmente Du Méril y Amador de los Ríos; pero a la verdad, sin positivo resultado, porque siendo tantas y tan semejantes entre sí dichas colecciones, y siendo tan original el Archipreste en el modo de contar sus fábulas, es casi imposible saber a punto fino cual de los 'Isopetes', 'Hortulios' y 'Fabularios' que entonces corrían es el que usaba. Añádese una segunda dificultad, cual es el encontrarse simultáneamente algunos de estos apólogos en la tradición clásica y en la tradición oriental, como derivados de una remotísima fuente común, que no es otra que el apólogo indio. El Archipreste tomaba indiferentemente sus 'enxiemplos' de libros latinos y de libros árabes, ora leyese estos últimos en su texto original, ora traducidos al castellano o al latín, como ya lo estaban todos los principales. Creemos, sin embargo, que proceden de la versión esópica veinte y uno por lo menos de los apólogos del Archipreste, entre ellos los dos tan célebres y tan dignos de serlo 'de las ranas que demandaban rey a D. Jupiter', y de 'Mur de Monferrado' y 'Mur de Guadaluja', transformación españolísima de la fábula del ratón campesino y el ratón ciudadano. No creemos que el Archipreste tomase directamente esta fábula de las epístolas de Horacio, autor poco leído en la Edad Media; pero la fábula existía antes de Horacio, y después de él entró en muchas colecciones (7). Por otro lado, es tal la originalidad de estilo del Archipreste, y tales los detalles que añade tomados de las costumbres de su tiempo, que en ocasiones hace perder hasta el rastro de los originales.

¿Quién reconocerá, por ejemplo, la sencilla fábula 'Lupus et Vulpes, iudice Simia', en la extensa parodia de costumbres curialescas que el Archipreste tituló "del pleyto quel lobo e la raposa hubieron ante don Gimio, Alcalde de Buxía?".

La vocación de fabulista era en el Archipreste tan innata como en Lafontaine. Ni uno ni otro se cuidaban de inventar los asuntos de sus apólogos; los tomaban donde los encontraban, los hacían suyos por derecho de conquista, desarrollaban a todo su sabor el contenido poético sin preocuparse mucho de la moralidad, y resultaban poetas originalísimos tanto por la invención de los detalles pintorescos, cuanto por la intensa y graciosa ironía con que sacan las consecuencias de su filosofía mundana. Nunca, antes de Sarmiento, el arte del apólogo fue cultivado por ningún poeta castellano con tanta sal y agudeza como la que hay derramada en los 'enxiemplos' del Archipreste de Hita. Las mismas fábulas que Bartolomé Leonardo de Argensola suele intercalar en sus epístolas siguiendo el ejemplo de Horacio, resultan, aunque princrosamente versificadas, lentas, fatigosas y descoloridas, si se comparan con el genial y no aprendido donaire del vetusto poeta alcarreño, que de claras muestras de haber estudiado cariñosamente los animales y de haber penetrado mucho en la intimidad de sus costumbres más en el campo que en los libros.

Aún resta señalar en el Archipreste de Hita otra influencia clásica más honda, pero más velada, y de la cual seguramente él mismo no tuvo jamás plena conciencia. Y en rigor tal influencia no debe llamarse clásica, sino pagana, puesto que trasciende del ideal del arte al de la vida, y viene a ser una especie de rehabilitación de la carne pecadora, una desenfrenada expansión de la alegría del vivir, contrapuesta al ascetismo cristiano. No se crea que gratuitamente atribuimos tal aberración al Archipreste: es claro que como tesis presentada de un modo dogmático jamás atravesó por su espíritu, pero estaba en la atmósfera

del siglo XIV; había inspirado ya en Francia el 'Roman de la Rose', y en Italia la mayor parte de las poesías y de las prosas de Boccaccio; había resonado mucho antes en las canciones báquicas del arcediano de Oxford, Gualtero Mapes, que tantas semejanzas tiene con el Arcipreste: era el mismo ideal de alegría petulante y juvenil en Italia, intemperante y brutal en Francia, que había de deslumbrar a algunos espíritus del Renacimiento, aunque no a los más altos ni a los mejores; a Rabelais y no a Cervantes, al Ariosto y no a Shakespeare.

De esta insurrección neopagana fué nuestro Archipreste uno de los precursores, de un modo inconsciente sin duda, pero que resulta trascendental y cuasi simbólico. ¿Qué otro sentido puede darse a la pompa triunfal con que Don Amor y Don Carnal fueron recibidos en Toledo? La Cuaresma había pasado, y con ella las penitencias que un fraile impuso a Don Carnal; el comer 'garbanzos cochos' con aceite, arvejas, espinacas y lentejas con sal; el 'fustigar sus carnes con santa disciplina'; el rezar las horas y 'non probar la lucha'. Pero llega el Domingo de Ramos, y Don Carnal, burlando la vigilancia de Don Ayuno, se refugia en la Judería, pide un rocín prestado a Rabí Acelin, corre como un rayo por la Mancha y Extremadura, alborotando con el terror de su venida 'cabrones e cabritos', 'carneros e ovejas'; delante de él los toros erizan el cerro,

Los bueyes e vacas repican los cencerros,
Dan grandes apellidos terneras et becérros;

y finalmente, desde 'Valdevacas, nuestro lugar amado', envía a la Cuaresma "fraca, magra e vil sarnosa", un cartel de desafío de que son portadores Don Almuerzo y Doña Merienda, intimándole lid campal para el Domingo de Pascua, antes de salir el sol. Doña Cuaresma, como de 'flaca complición', ve segura su derrota, y el sábado por la noche huye en hábito de romera;

El Viernes de indulgencias vistió nueva esclavina,
Grand sombrero redondo con mucha concha marina,
Bordón lleno de imágenes, en él la palma fina;
Esportilla e cuentas para resar aúná.

.....
Los zapatos redondos e bien sobreselaños,
.....

Calabaza bermeja más que pico de graja.

(Cop. 1.179 a 1.181).

Y entonces el Archipreste apura los colores de su
paleta holandesa para ponernos delante de los ojos una 'ker-
messe' brutal, una algazara discordante de voces y de ins-
trumentos, una orgia estrepitosa y ahumada, digna de encon-
trar lugar entre las fantasías baquicas y gastronómicas del
cura de Meudon:

Vigilia era de Pascua, abril cerca pasado;
El sol era salido por el mundo rayado;
Fue por toda la tierra gran ruido sonado
De dos emperadores que al mundo han llegado.

Estos emperadores Amor e Carnal eran;
A rescibirlos salen cuántos que los esperan:
Las aves e los árboles noble tiempo avieran,
Los que Amor atienden; sobre todos se esmeran.

A don Carnal resciben todos los carniceros,
Et todos los rabís con todos sus aperos:
A él salen triperas tanniendo sus pänderos:
De los que corren monte llenos van los óteros.

El pastor lo atiende fuera de la carrera
Tanniendo su zamponna et los albuges esmera,
Su mozo el caramillo fecho de cannavera,
Tanniendo el rabadán su cítola trotera.

Por el puerto asoma una senna bermeja,
En medio una figura, cordero me semeja;
Vienen en redor della balando mucha oveja,
Carneros et cabritos con su chica pelleja.

Los cabrones valientes, muchas vacas et toros,
Más vienen cerca de ella que en Granada hay moros,
Muchos bueyes castannos, otros hoscos e loros;
Non lo compraría Darío con todos sus tesoros.

Venía don Carnal en carro muy preciado,
Cobierto de pellejos, et de cueros cercado;
El buen emperador está arremangado
En saya, haldas en cinta, e sobre bien armado.

Traía en la su mano una segur muy fuerte,
A toda quatropea con ella da la muerte.

.....
En derredor traía acennida de la su cinta
Una blanca rodilla; está de sangre tinta;
.....

En derredor de sí trae muchos alanes,
Vaqueros, et de monte, e otros muchos canes,
Sabuescos et podencos quel comen muchos panes,
Et muchos nocherniegos, que saben matar carnes.

Sogas para las vacas, muchos pesos e pesas,
Tajones e garabatos, grandes tablas e mesas,
Para las triperas gamellas e artesas,
Las alanas peridas en las cadenas presas.

.....
Posó el emperante en las carnicerías,
Venían a obedecerle villas et alcañías;
Dixo con grand orgullo muchas blavas grandías;
Comenzó el fidalgo a faser caballerías,
Matando e degollando et desollando reses.

.....
Con tintas más apacibles está descrita la llegada
del Amor;

Día era muy santo de la Pascua mayor;
El sol era salido muy claro e de noble color,
Los omes e las aves e todas noble flor,
Todos van rescebir cantando al Amor.

Rescíbenlo las aves, gayos et ruysennores,
Calandrias, papagayos mayores e menores,
Dan cantos plasenteros e de dulces sabores,
Más alegría fassen los que son más mejores.

Recíbenlo los árboles con ramos et con flores,
De diversas maneras, de diversos colores;
Rescíbenlo los omes, et duennas con amores;
Con muchos instrumentos salen los atambores.

Allí sale gritando la guitarra morisca
De las voces aguda, de los puntos arisca,
El corpudo laud que tiene punto a la trisca,
La guitarra latina con estos se aprisca.

El rabé gritador con la su alta nota,
Cabe él el orabin teniendo la su rota,
El salteric con ellos más alto que la mota,
La vihuela de péndola con aquestos y sota.

.....

La vihuela de arco fas dulces de bayladas,
Adormiendo a veces, muy alto a las vegadas,
Voses dulces, sabrosas, claras et bien pintadas.

.....

Dulce canno entero sal con el panderete,
Con sonajas de azofar facen dulce sonete,
Los órganos disen chanzones e motete,
La adedura albardana entre ellos se entremete.

Dulcema e axabeba, el finchado albogón,
Cinfonía e baldosa en esta fiesta son,
El frances oðrecillo con ellos se compon,
La reciancha mandurria allí fase su son.

Trompas e annafiles salen con atambales.
Non fueron tiempo ha plasenterías tales,

Tan grandes alegrías, nin atan comunales;
De juglares van llenas cuestras et eriales.

Las carreras van llenas de grandes processiones,
Muchos omes ordenados, que otorgan pendones,
Los legos segrales con muchos clerisones;
En la processión iba el abad de Bordonos.

.....

Allí van de Sant Paulo los sus predicadores:
Non va y Sant Francisco, mas van flayres menores:
Allí van agostines, e disen sus cantores:
'Exultemus et laetemur', ministros e t priores.

Los de la Trinidad con los frayles del Carmen
E los de Santa Eulalia porque non se ensannen,
Todos mandan que digan, que canten é que llamen:
'Benedictus qui venit', responden todos: Amen.

.....

Todas cuennas de orden las blancas, e las prietas,
De Cistel, predicaderas, e muchas menoretas,
Todas salen cantando, disiendo chanzonetas;
'Mane nobiscum, domine', que tannen a completas.

De la parte del sol vi venir una senna
Blanca, resplandesiente, más alta que la penna,
En medio figurada una imagen de cuenna,
Labrada es de oro, non viste estamenna.

Traía en su cabeza una noble corona,
De piedras de grand precio, con amor se adona:
Llenas trae las manos de mucha noble dona;
Non comprarie las sennas París nin Barcelona

A cabo de grand pieza vi al que la traie,
Estar resplandeciente; a todo el mundo reie:
Non compraría Francia los pannos que vestie:
El caballo de Espanna muy grand precio valie.

Muchas compannas vienen con el grand emperante;
Arciprestes et duennas, estos vienen delante,
Luego el mundo todo, et quanto vos dixie ante;
De los grandes roidos es todo el val sonante;

Desque fué y llegado don Amor el lozano,
Todos finojos fincados besáronle la mano.

.....
Dixieron allí luego todos los religiosos e ordenados;
Sennor, nos te daremos monasterios pobrados,
Refitorios muy grandes, e manteles pasados,
Los grandes dormitorios de lchos bien poblados.

.....
(Coplas 1.184 a 1.231).

¿Qué pensar de esta apoteosis, no ya humcrística,
sino irreverente y sacrílega, en que el Archipreste, des-
pués de poner en solfa las lecciones de su Breviario, acaba
por fincar los hinojos ante Don Amor, y decirle con tono
compungido y casi piadoso:

Sennor, tú me hobiste de pequenno criado;
El bien, si algo sé, de ti me fué mostrado;
De ti fué apercebido, e de ti fui castigado;
En esta santa fiesta sey de mí hospedado?

(Cop. 1.235).

Si en escritor de otros tiempos encontrásemos tan
desenfrenado aquellarre, la interpretación no podía ser más
que una. El Archipreste de Hita sería un furibundo pagano,
un clérigo depravado e indigno, que había trocado la fe de
Cristo por el culto de la Naturaleza en sus más groseras y
carnales manifestaciones. Pero tal conclusión puede ser
precipitada, y a nuestro juicio lo es, tratándose de un poe-
ta del siglo XIV, época en verdad de grandísima depravación
moral, y en cierto modo de recrudescencia bárbara, pero en

que la perversión era de los sentidos mucho más que de la cabeza, sin que las acciones se enlazasen a las doctrinas con aquel rigor dialéctico a que estamos avezados los modernos. Lo que hoy nos parece el himno de triunfo de la carne indómita y rebelde a la disciplina ascética, no tiene ni puede tener el Archipreste la intención que tiene en Enrique Heine, por ejemplo, o en Rabelais mismo: En el Archipreste no es más que una 'facecia' brutal en que el poeta, dando rienda suelta a los instintos pecadores de su naturaleza exuberante y lozana, se alegra y regocija ferocemente con la perspectiva de 'bodas y yantares y juglarías' con que le convidan las ferias de primavera;

Pues Carnal es venido, quiero perder la serria:
La Quaresma católica dóla a Santa Quiteria:
quiero ir a Alcalá moraré en la feria:
.....
Andan de boda en boda clérigos e juglares.

(Coplas 1.286. a 1.289).

Creemos, pues, que hay una diferencia esencial entre el Archipreste y los poetas latinos llamados 'goliardos', a cuya escuela pertenece en alguna manera. En los versos comúnmente atribuidos a Gualtero Mapes, hay dos cosas diversas: una la poesía tabernaria, el 'meum est propositum in taberna mori', de la cual es ardiente secuaz el Archipreste: otra el grito de insurrección contra la potestad espiritual, lanzado en la "Confessio Goliae" y en tantas otras composiciones, y que lleva a la creación del tipo satírico del Papa Golías. De esta levadura herética creemos inmune el Archipreste, si bien confesaremos sinceramente que hay pasajes de sus obras que hacen cavilar mucho, y hasta sospechar en él segundas y muy diabólicas intenciones.

De lo que no puede dudarse es de su talento poético, ni tampoco de su vastísima cultura, peregrina en verdad para su tiempo. Porque al lado de la educación latino-

clásica y latino eclesiástica, y al lado de la ciencia escó-
lástica y jurídica, hay que reconocer en él otras muy diver-
sas influencias, que del modo más inesperado se cruzan y en-
tremezclan en su obra, convirtiéndola en un monumento de or-
den compuesto, en que los detalles caprichosos y pertenecien-
tes a diversas arquitecturas sorprenden y halagan los ojos
por la misma variedad y violencia de sus contrastes. El Ar-
chipreste sabía árabe; consta por el mensaje de Trotaconven-
tos a la mora; por la declaración de los instrumentos que
convienen a los 'cantares de arábigo'; por el hecho de haber
compuesto danzas para las troteras y cantaderas mudéjares; y
finalmente, por el número no exiguo de palabras de dicha len-
gua que con gran propiedad usa en sus poesías, y que pueden
verse declaradas en los 'Glosarios' de Engelmann, Dozy y
Eguilaz. Pero ¿cómo y hasta qué punto le sabía? ¿Por uso
puramente familiar, o por doctrina literaria? En otros tér-
minos, ¿era capaz de entender un texto en prosa o en verso,
y de imitarle? Para nosotros la cuestión es dudosa, por lo
menos hasta ahora no se ha señalado ninguna imitación direc-
ta y positiva; las "serranillas" que el ingenioso Schack
quiere emparentar con el 'zasjal' y la 'muvaschaja', tienen
sus orígenes inmediatos y bien conocidos en los cancioneros
gallegos, y a lo sumo en las 'pastorelas' provenzales; pres-
cindiendo de que esos dos géneros de poesía semi-popular pa-
recen haber sido de aparición muy tardía en la literatura
árabe, y cultivados con predilección por renegados españo-
les, lo cual acaso pueda indicar acción más o menos directa
de la poesía cristiana.

Lo que se ha de calificar de verdaderamente orien-
tal en el libro del Archipreste son algunos apólogos y la
manera de intercalarlos caprichosamente en el relato; pero
no hay uno solo de esos apólogos que el Archipreste no hu-
biera podido leer o en la "Disciplina Clericalis" del con-
verso aragonés Pedro Alfonso, o en la traducción del "Cali-
la e Dina" que mandó hacer Alfonso el Sabio siendo infante,
o en la traducción del "Sendebär" que procuró su hermano

el infante D. Fadrique, con el título de "Engannos et assayamientos de las mugieres", o en el "Libre de Maravelles" de Ramón Lull, sin contar con los libros de su contemporáneo D. Juan Manuel, que pudo muy bien haber ignorado. Sin recurrir, pues a ninguna fuente directa, se explican el origen árabe de algunos apólogos; el color enteramente oriental con que aparecen otros que pueden hallarse también en la tradición clásica, como el horoscopo 'del nacimiento del hijo del rey Alcarás', y hasta la semejanza exterior que en su forma des-cosida y fragmentaria, pero con una historia central que sir-ve de núcleo, presenta el libro con las colecciones de ejem-plos y cuentos orientales, desde 'el "Sendebat" hasta "las Mil y una noches". El mismo Archipreste parece que quiso indicar esta derivación, en los versos con que termina la parte principal de su libro, recordando el título con que es conocido el "Sendebat" entre los musulmanes:

Fué compuesto el romance por muchos males e dannos,
Que fassen muchos e muchas a otros con sus 'engannos'.

Menos discutible es el influjo de la poesía fran-cesa en el Archipreste, pero ha sido grandemente exagerado. Todo lo que en su libro puede considerarse como imitación de de los troveros, y aun esto no siempre con seguridad, se redu-ce a cinco o seis cuentos; el de la disputa entre el doctor griego y el 'ribaldo' romano, que Rabelais tomó también de antiguos 'fabliaux' para tejer la chistosa controversia por señas entre Panurgo y Thaumasto; el de los dos perezosos que querían casar con una dueña; el del garzón que quería ca-sar con tres mujeres; el del ladrón que hizo carta al diablo de su ánima; el del ermitaño que se embriagó y cayó en pe-cado de lujuria; el de D. Pitas Payas, pintor de Bretaña, que lleva indicios de su origen hasta en ciertos galicis-mos, v. gr., 'monsennor volo ir a Flandes, portar muita dona, volo facer en vos una buena figura, fey arditamente todo lo que vollaz, petit corder', que no pertenecen a la lengua habitual del Archipreste, y que sin duda están puestos

en boca de personajes franceses para el efecto cómico. Pero la imitación más extensa y más directa es el relato de la 'pelea que hobo don Carnal con Doña Quaresma', inspirado sin género de duda en el 'fabliau' de la 'Bataille de Karesme et de Charnage', que puede leerse en el tomo IV de los coleccionados por Méon (7). El mismo Puymaigre reconoce, sin embargo, que el Archipreste solo tomó de este poemita la idea general del suyo, y hasta llega a añadir que hubiera hecho bien en copiar más servilmente algunos rasgos del modelo. Esto va en gustos. Por nuestra parte encontramos muy chistoso el poema tal como está, tan gallardamente castellanizado, tan lleno de alusiones de picante sabor local, con aquellas parodias de cantar de gesta (8), con aquella succulenta enumeración de los pescados de nuestras marinas y de nuestros ríos, con toda aquella geografía costera que tan grata suena a nuestro oído, y que naturalmente no ha de tener para un extranjero el mismo valor de evocación de imágenes familiares:

De Sant Ander vinieron las bermejás langostas;
Traían muchas saetas en sus aljabas postas;

.....
Quantos son en la mar vinieron al torneó;
Arenques et besugos vinieron de Bermeo.

.....
Allí lidia el conde de Laredo muy fuerte,
Congrio; cecial e fresco mando mala suerte.

.....
Ardit et denodado fues contra don Salnón;
De Castro-Urdiales llega en aquella sazón.

.....
De parte de Valencia venien las anguilas,
Salpresas e trechadas a grandes manadillas.

Y así sucesivamente van entrando en la lid las truchas del Alberche, los camarones del Henares, los sábalos, albures y lampreas de Sevilla y de Alcántara; de todo lo

cual ciertamente no hay vestigio en el 'fabliau' francés, y será para muchos la mayor golosina del fragmento español, a cuyo autor podemos considerar por él y por otros pasos de su libro como el más antiguo clásico de nuestra cocina, anterior con mucho el autor del "Arte Ciscría" y al célebre Rupto de Nola.

Afédanse, si se quiere, al catálogo de reminiscencias transpirenaicas las declamaciones satíricas sobre el dinero y el amor, tema favorito de los "Dits" franceses, pero que mucho antes lo había sido de la poesía latino-eclésiástica, en que el Archipreste estaba tan versado. Aun sin salir de su casa podía encontrar ejemplares. En el mismo códice de la Biblioteca Toledana que encierra el estrambótico y divertido libro de magia y espiritismo del pseudo-Virgilio Cordobés, obra de algún estudiantón perdulario y 'nocherniego', de quien se ha dicho agudamente que si no era Archipreste de Hita merecía serlo, hay dos sátiras latinas de un clérigo 'Adam' (Arbore sub quadam dictavit clericus Adam), en que ambos tópicos, el de 'nummus' y el de 'femina' (palabras iniciales de todos los versos) están desarrollados con ideas que recuerdan mucho el giro y manera del Archipreste e inducen a pensar que pudo tenerlas presentes (8).

De todos modos, lo imitado del francés por el Archipreste de Hita, no pasa, aun estirando mucho la cuenta, de quinientos versos en un poema que tiene cerca de siete mil de todas clases y medidas. El argumento es material, pero decisivo. Sostener después de esto que el Archipreste

de Hita imitó principalmente a los troveros; que es un reflejo de Rutebeuf y de Juan de Meun (9); que ellos le infundieron la libertad y causticidad de su espíritu, y, finalmente, que no tiene de español más que la lengua (que hasta esto ha llegado a decirse), vale tanto como si alguien sostuviera que por haber traducido Shakespeare un pasaje de Montaigne en "La Tempestad", la clave del drama shakspiriano debía buscarse en el libro de los "Ensayos". Y sin embargo, el docto Puymaigre se ve obligado a confesar, con harto dolor de su alma, que el Archipreste, aun saqueando a todo el mundo, como era uso y costumbre en la Edad Media, encontró el secreto de ser más original que los autores a quienes roba y despoja. ¿Y en qué puede consistir esto, sino en que tiene 'estilo' y personalidad propia, de la cual ellos comunmente carecen, y en que lejos de ser infiel al genio español (que no es exclusivamente el genio caballeresco ni el genio místico) es, por el contrario, el más anti-guero de nuestros humoristas, el que reveló antes que otro alguno el matiz especial de nuestra sonrisa y aquella forma de lo cómico que nos es peculiar, "aquella profunda ironía, grave y sentenciosa, a la cual nada resiste, que no tiene equivalente más que en el 'humour' de los ingleses, y con la cual no pueden ser comparadas ni el chiste delicado y fino de los franceses, ni la bufonada de los italianos, ni la sátira pedantesca y pesada de los alemanes?" Son palabras que en boca de un español parecerían jactanciosas, pero que fueron escritas por el hombre que más profundamente nos ha conocido en Europa, por el maestro de todos nosotros en las cosas de la Edad Media, por Fernando Wolf, en fin, cuya autoridad científica ha de tener más peso en estas cuestiones que opiniones dictadas por un ameno y simpático 'dilettantismo' que todavía no ha renunciado a la ilusión romántica de ver en España la tierra de promisión de la caballería andante; como si el 'Poema del Cid' y el 'Romancero' fuesen toda nuestra literatura; como si los españoles no hubiesen sabido en todas épocas reírse tan a su sabor como cualquier otro pueblo de menos sol y de menos alegría; como

si aquí no hubiesen nacido entre un enjambre de novelas pícaras y de versos de donaire, la más sublime epopeya de lo cómico en Cervantes, y la más alta personificación de la sátira lírico-fantástica en los "Sueños" de Quevedo. ¡Bueno fuera que hasta la risa y la sal hubiésemos tenido que inportarlas de Francia, y que cuando el Archipreste dice un chiste, haya que suponer forzosamente un trovero que se lo sople al oído! No será tan honda ni tan manifiesta la imitación francesa en el Archipreste, cuando Víctor Leclerc llegó a negarla en redondo en el tomo 23 de la "Histoire Littéraire de la France". Y sin embargo, la imitación existe, pero es accidental y de detalle, y por lo que toca al espíritu general libre y cáustico de los versos del Archipreste, a su insolencia satírica y a su desenfreno erótico, nada de esto es más francés que español o de cualquiera otra parte: es el espíritu general del siglo XIV y de su literatura, que en todas partes es cínica, desmandada y turbulenta, como el más evidente signo de la avanzada descomposición del gran cuerpo de la Edad Media. Los principales monumentos de esta rebeldía y desorden de los espíritus están en Francia, pero con el "Roman de Renart" o sin el "Roman de Renart" (ni está probado que le conociese), con o sin el 'fabliau' del ermitaño y las gallinas, el Archipreste hubiera sido poco más o menos lo que fué, ni cuadraba otra poesía que ésta a los días de Alfonso XI y de D. Pedro, en que oleadas de sangre y de lujuria parecieron subir a todas las cabezas.

Otros de los lugares comunes que con más frecuencia se han repetido al hablar del Archipreste, consisten en suponerle imitador de los trovadores provenzales, en la parte lírica de sus obras. Antes del hallazgo de los cancioneros gallegos, tal opinión pudo tener visos de fundamentos, pero hoy nos parece una hipótesis inútil. Frustra fit per plura quod potest fieri per pauciora. Natural era que las 'cánticas de serrana' del Archipreste recordasen a Ticknor las 'pastorelas' de Giraldo Riquier, y a Puymaigre las de algunos poetas, no solamente de lengua de 'oc', sino de lengua de 'oïl', como Tibaldo de Champagne. Pero a buñ-

-dando tanto como hemos visto que abundan las piezas de este género en la poesía galaico-portuguesa, comenzando por las del rey D. Diniz, parece que a esta derivación hemos de atendernos como la más inmediata, mucho más si se tiene en cuenta que en los días del Archipreste la escuela provenzal estaba ya muerta, no sólo en su país de origen, sino en aquellos otros a que había extendido su influencia.

Creemos, pues, que el lirismo provenzal llegó al Archipreste muy de segunda mano, y que no hay parte alguna de sus cantares que no pueda explicarse por fuentes de la propia Península: las 'cántigas de loores de Santa María' por las Cantigas de Alfonso el Sabio, las de escolares y ciegos por la tradición popular, las 'serranillas' por el Cancionero del Vaticano. No hay uno solo de los metros y combinaciones usadas por el Archipreste que no tenga allí sus paradigmas, incluso el endecasílabo, que por primera vez aparece en castellano:

Quiero seguir a ti, flor de las flores,
Siempre desir, cantar de tus loores.

.....

Por otra parte, como ha advertido muy discretamente Puymaigre, el Archipreste, más bien que imitar la poesía bucólica de los trovadores, lo que hace es parodiarla en sentido realista. Sus serranas son invariablemente interesadas y codiciosas, a veces feas como vestiglos, y con todo eso, de una acometividad erótica digna de la Serrana de la Vera:

Nunca desdeque nascí, pasé tan grand periglio
De frío: al pie del puerto fallene con vestiglo,
La más grande fantasma que vi en este siglo,
Yeguarisa trefuda, talla de mal genniglo.

.....

Sus miembros e su talla non son para callar;
Ca bien creed que era grand yegua caballar.

.....

En el Apocalypsi San Juan Evangelista
Non vido tal figura, nin de tan mala vista.

.....
Non sé de qual diablo es tal fantasma quista.

Había la cabeza mucho grande sin guisa;
Cabellos muy negros más que corneja lisa;
Ojos fondos, bermejos, poco e mal devisa;
Mayor es que de yegua la patada de pisa.

Las orejas mayores, que de animal burrico;
El su pescuezo negro, ancho, velloso, chico;
Las narises muy gordas, luengas, de zarapico.

.....
Su boca de alana, et los rostros muy gordos;
Dientes anchos, et luengos, asnudos e muy mordos;
Las sobrecejas anchas e más negras que torcos
.....
Mayores que las mías tiene sus prietas barbas.

.....

Así era la serranía de Tablada, y no con más apacibles colores se nos presentan la 'chata resia' del puerto de Lozoya que lleva a cuestras al poeta como 'a zurrón liviano', la Gadea de Riofrío, la vaquera 'lerda' de la venta de Cornejo. Hay, en medio de lo abultado de las caricaturas, cierto sentido poético de la vida rústica, sano y confortante; la impresión directa del frío y de la nieve en los altos de Somosierra y la Fuenfría, la 'foguera de ensina' donde se asa el gazapo de soto, y a cuyo suave calor va poco a poco el Archipreste 'desatirisiendo' sus miembros.

Dis; trota conmigo;
Levome consigo,
E dion buena lumbre,
Como es de costumbre
De sierra nevada.

Diom pan de centeno
Tisnado moreno,
E diom vino malo
Agrillo é ralo,
E carne salada.

Diom queso de cabras;
Fidalgo, dis, abras
Ese brazo, et toma
Un tanto de soma
Que tengo goardada...

Insertas las cuatro serranillas en esta colección, fácil será hacerse cargo del especial carácter de estas églogas naturalistas y del valor que tienen dentro de la obra poética del Archipreste y en relación con sus imitaciones del siglo XV. El Marqués de Santillana ennoblecio este género con suave y aristocrática malicia, muy diversa de la brutal franqueza de su predecesor, pero en Carvajal y en otros subsisten rastros de parodia.

Y con esto llegamos a tratar de la parte más original del libro del Archipreste, de la que sirve de centro a todo lo demás en esta obra tan varia y descosida como los 'Reisebilder' de Enrique Heine; de su propia biografía, en suma, que es el más antiguo modelo de la novela picaresca castellana. ¿De dónde pudo tomar el poeta la idea de la forma autobiográfica? Creemos que en este punto es inútil la indagación de orígenes: esa forma debió presentarsele naturalmente como el marco más amplio y holgado para encajar todos sus estudios de costumbres, todos sus rasgos líricos, todas sus tablitas 'de género'. La idea de un personaje espectador de la vida social en sus distintos órdenes y narrador de sus propias aventuras, no fue desconocida de los antiguos. Dos novelas de la decadencia latina, el "Satyricon" y el "Asno de Oro" (sin contar con el "asno" griego de Luciano o de Lucio de Patras) presentan ya esa forma enteramente desarrollada, pero el libro de Petronio parece haber sido

ignorado durante la Edad Media, y de todos modos no hubiera sido entendido, tanto por lo refinado y exquisito de su latinidad, cuanto por lo monstruoso de las escenas que habitualmente describe; y en cuanto a Apuleyo, que era más celebrado en aquellos siglos como filósofo y mago que como cuentista, y más citado por los alquimistas que por los poetas, los cuales apenas recordaban de él otra cosa que la transformación en asno que achacaban al autor mismo confundiéndole con su héroe, no creemos que el Archipreste le hubiera leído, puesto que, de conocerle, algunos cuentos hubiera sacado de su rica galería de fábulas milésias. Creemos que estos modelos no influyen hasta el Renacimiento, y que nuestras dos primeras novelas picarescas, ambas en verso, la del Archipreste y el "Libre de les dones" de Jaume Roig, son un producto enteramente espontáneo sin relación con la novela clásica, ni tampoco con el arte oriental, que en las "Makamas" de Hariri (libro tantas veces imitado en árabe, en hebreo y en persa) nos ofrece en las transformaciones del mendigo Abu-Zeid algo remotamente parecido a las andanzas de nuestros Lazarillos y Guzmanes.

Como pintor de la sociedad de su tiempo, el Archipreste ha sido admirablemente caracterizado por Dozy en una página de sus "Recherches" que nos limitaremos a reproducir, comentándola al pie brevemente: "El genio fecundísimo del Archipreste de Hita dibujó con gracia encantadora la sociedad española del siglo XIV, especialmente la sociedad femenina. Leyéndole vemos pasar a nuestros ojos los caballeros que vienen prestos al tomar la paga, tardíos al marchar a la frontera, jugadores con dados falsos (10); los jueces poco escrupulosos y los abogados intrigantes y cohechadores (11); los criados que se distinguen por catorce famosas cualidades, pobres pecadores que observan escrupulosamente el ayuno siempre que no tienen que comer (12); las nobles damas vestidas de oro y de seda (13), las deliciosas monjas de 'palabrillas pintadas', y su inseparable amiga "Trotaconventos" (14): las judías y moriscas para quienes el Archipreste compone canciones y danzas: las villanas de la

sierra de Guadarrama, de anchas caderas y robustos hombros; todo esto revive para nosotros en los picantes croquis del vestuista poeta".

Voz unánime de la crítica española y extranjera es la que coloca al Archipreste de Hita en el coro de los grandes poetas de la Edad Media, y aun de los verdaderos poetas de todos tiempos y naciones. El mismo Sánchez, que tan impiamente mutiló su texto, pero que no por eso dejaba de ser hombre de buen gusto y de penetrante intuición crítica, comprendió toda la importancia del tesoro que publicaba y cuanto difería el Archipreste de un Berceo, por ejemplo, o de cualquier otro poeta de los de 'mester de clerecía'. Escribió, pues, estas palabras, muy para tenidas en cuenta viniendo de un crítico del siglo XVIII: "El Archipreste fijó nueva y venturosa época a la poesía castellana, así por la hermosa variedad de metros en que ejercitó su ameno y festivo ingenio, como por la invención, por el estilo, por la sátira, por la ironía, por la agudeza, por las salas, por las sentencias, por los refranes de que abunda, por la 'moralidad' (sic) y por todo. De suerte que, hablando con todo rigor, podemos casi llamarle el primer poeta castellano conocido, y el único de la antigüedad que puede competir en su género con los mejores de la Europa, y acaso no inferior a los mejores de los latinos. Las pinturas poéticas que brillan en sus composiciones muestran bien el ingenio y la valentía del poeta. Véase la que hace de la tienda de campaña de D. Amor, que en sublimidad y gracia puede competir con la que hizo Ovidio del palacio y carro del Sol, que sin duda tuvo presente para imitarla e igualarla".

Aun críticos de tanta rigidez clásica como Quintana y Martínez de la Rosa hicieron justicia a la poesía de algunos detalles, aunque no llegasen a apreciar la riqueza del conjunto, ni quizá tuviesen paciencia para leer íntegro el poema. Merced a sus citas y recomendaciones, han entrado en la erudición vulgar, y son repetidas con frecuencia por los hombres de gusto algunos rasgos como la sátira del dinero, el elogio de las mujeres chicas, o la graciosa cantiga

Cerca la Tablada
La sierra pasada.....

Pero los juicios más entusiastas, así como los más profundos y luminosos, han venido de Alemania. Clarus y Wolf sobre todo, nos han enseñado a sentir y entender al Archipreste tenido hasta entonces en España por un poeta oscuro y semibárbaro, en quien se reconocía un talento superior a su época, y algunos rasgos felices perdidos en un farrago de extravagancias. Los más benévolos se limitaban a decir, como el ya citado Martínez de la Rosa; "¡Qué lástima que un hombre de tanto ingenio naciese en un siglo tan rudo". Crítica de lo más superficial que puede darse, puesto que, prescindiendo de que eso de la rudeza es cosa muy relativa, bien puede decirse que fué gran fortuna para el Archipreste de Hita haber nacido en el siglo XIV, no sólo porque en la lucha con un material imperfecto, y si se quiere toscó, hubieron de brillar más sus condiciones nativas, sino porque a costa de algunos versos duros y mal sonantes para nuestros oídos, pudo disfrutar a su talante de una materia poética abundantísima, como sólo en aquel siglo de transición, abigarrado, contradictorio, y pintoresco, podía encontrarse, y como ya es imposible encontrarla en las edades cultas. De tal modo vivió identificado con su época, que cuesta trabajo imaginársele en un medio distinto.

El juicio de Clarus (pseudónimo de Guillermo Volk) tiene tanta más importancia, cuanto que en su condición de fervoroso católico, y de un romántico y aun de místico, parece que debía haber mirado con prevención el arte realista, ya a trechos desvengonzado e irreverente del Archipreste, y su notoria tendencia a tomar en broma las más puras idealidades. Hace, en efecto, sus reservas en este punto, pero termina diciendo, que "la fantasía ingeniosa, la viveza de los pensamientos, la exactitud con que pinta las costumbres y los caracteres, la encantadora movilidad de su ingenio, el interés que acierta a comunicar al desarrollo de su obra, la verdad del colorido, la gracia con que cuenta los apólogos, y sobre todo la 'incomparable y profunda ironía' que ni a sí mismo perdona, le elevan no solamente sobre otros poe-

tas españoles que le siguieron, sino sobre la mayor parte de los poetas de la Edad Media en toda Europa".

Todavía va más lejos Wolf, que empieza estableciendo un paralelo en forma entre el Archipreste y Cervantes, partiendo del dato de que ambos libros se escribieron en una cárcel; y termina ponderando la imaginación poderosa del Archipreste, su fidelidad en la pintura de caracteres y costumbres hecha siempre sobre el modelo vivo, la viveza de sus descripciones, que llegan a producir a veces efectos dramáticos, y sobre todo la profunda ironía del humorismo español, que allí por primera vez se manifiesta. "Si tenemos en cuenta (añade) el tiempo y la civilización en que floreció, y prescindimos de lo abrupto del lenguaje y de algunas excrescencias místicas y ascéticas que rompen la armonía del conjunto, no podremos menos de estimar al Archipreste, no sólo como un ingenio superior a su siglo y a los españoles contemporáneos suyos, sino también como uno de los más notables poetas de la Edad Media".

Aun la misma crítica francesa, menos benévola en general con nuestras cosas, no ha escatimado sus alabanzas al Archipreste, ora reconociendo con Puibusque, que aunque cronológicamente no sea Juan Ruiz el más antiguo de los poetas españoles, es el primero que hizo obra de poeta en invención, acción y color; ora poniéndole, como hace Viardot, en la categoría de aquellos genios poderosos que sacan de sí propios toda su fuerza, y son grandes aisladamente y por sí mismos, sin deber nada a las circunstancias; ora estudiándole minuciosamente, como Puymaigre lo ha hecho en uno de los mejores capítulos de su interesante y ameno libro sobre 'Les vieux Auteurs castillans'. A todos estos testimonios de admiración responde entre nosotros el sólido y macizo análisis de Amador de los Ríos, a quien sólo puede tacharse por haber involucrado en la apología literaria del Archipreste su apología moral, que tras de ser algo sofisticada, nada importa para la apreciación de su talento poético.

Se observará que todos estos juicios convienen en señalar como características del Archipreste ciertas condiciones técnicas, en cuya enumeración no insistiremos mucho, porque han sido bien estudiadas antes de ahora, y porque en los muchos fragmentos que hemos transcrito campean gallardamente y no pueden ocultarse aun a los ojos menos expertos. Es la primera el intenso poder de visión de las realidades materiales: en el Archipreste todo habla a los ojos; todo se traduce en sensaciones; su lengua, tan remota ya de la nuestra, posee, sin embargo, la virtud mágica de hacernos espectadores de todas las escenas que describe. Bastaría la descripción de las labores de los doce meses del año para comprender hasta qué punto logra Juan Ruiz un género de 'evidencia' concreta que parece reservado a la poesía primitiva, y que no es irreverencia calificar de 'homérico'.

Es la segunda de sus dotes una especie de ironía superior y trascendental, que es como el elemento subjetivo del poema, y que, unido al elemento objetivo de la representación, da al total de la obra del sello especialísimo, el carácter, general a un tiempo y personal, que la distingue entre todas las producciones de la Edad Media. Por lo mismo que el fondo de esa ironía no le conocemos del todo; por lo mismo que siempre queda en ella algo de misterioso que se presta a contrarias interpretaciones, el efecto poético es mayor, como sucede siempre en los grandes humoristas. La obra del Archipreste refleja la vida entera, aunque bajo sus aspectos menos serios y nobles; pero en medio de la nimia fidelidad del detalle, que en cada página hace recordar las bambochadas y los bodegonés flamencos, pasa un viento de poesía entre risueña y acre, que lo transforma todo y le da un valor estético superior al del mero realismo, haciéndonos entrever una categoría superior, cual es el mundo de lo cómico fantástico. En este género de representaciones brilla principalmente el Archi-

preste, y es lírico a su modo, con opulencia y pompa de color, con arranque triunfal y petulante vena, sin dejar de ser fidelísimo intérprete y notador de la realidad.

Es la tercera y muy visible dote la abundancia despilfarrada y algo viciosa de su estilo, formado principalmente a imitación del de Ovidio, de cuyas buenas y malas condiciones participa en alto grado, puesto que la riqueza degenera en prodigalidad, y la idea se anega en un mar de palabras, a lo cual se presta no poco la estructura del te trástrofo de clerecía, gran cómplice y encubridor de repeticiones y ripios. El Archipreste, cuando quiere, logra hasta la sobriedad clásica; cuatro versos le bastan para contar admirablemente su encuentro y amores con Doña Garoza; pero en general es un poeta fácil y abandonado, que amontona sin tregua las imágenes y las comparaciones, generalmente vivas y animadas, y no se harta de decir una misma cosa de cuatro o cinco maneras diferentes. La exuberancia, que es su mérito, es también su defecto; pero bien se le puede perdonar, siquiera por lo mucho que ensanchó los límites de la lengua, y por la rara felicidad de expresión con que acuñó muchos versos, ya pintorescos, ya sentenciosos y dignos de quedar como proverbios en boca de las gentes.

Fué además el primero que comprendió el valor del elemento 'paremiológico', como lazo de unión entre la lengua y poesía del vulgo y la lengua y poesía del artífice reflexivo y culto; como fondo primero y misterioso de la filosofía vulgar y del sentido tradicional de la vida. Muy al revés han entendido a tal poeta los que le tienen por medio francés, aun en la lengua. El Archipreste sabía francés, pero no tiene más galicismos que cualquier otro escritor de su siglo; tiene positivamente menos que el Canciller Ayala y que los poetas del Cancionero de Baena; prescindiendo de que muchos de esos supuestos galicismos son en rigor formas que en algún tiempo fueron comunes a todas las lenguas romances, y que una de ellas ha con-

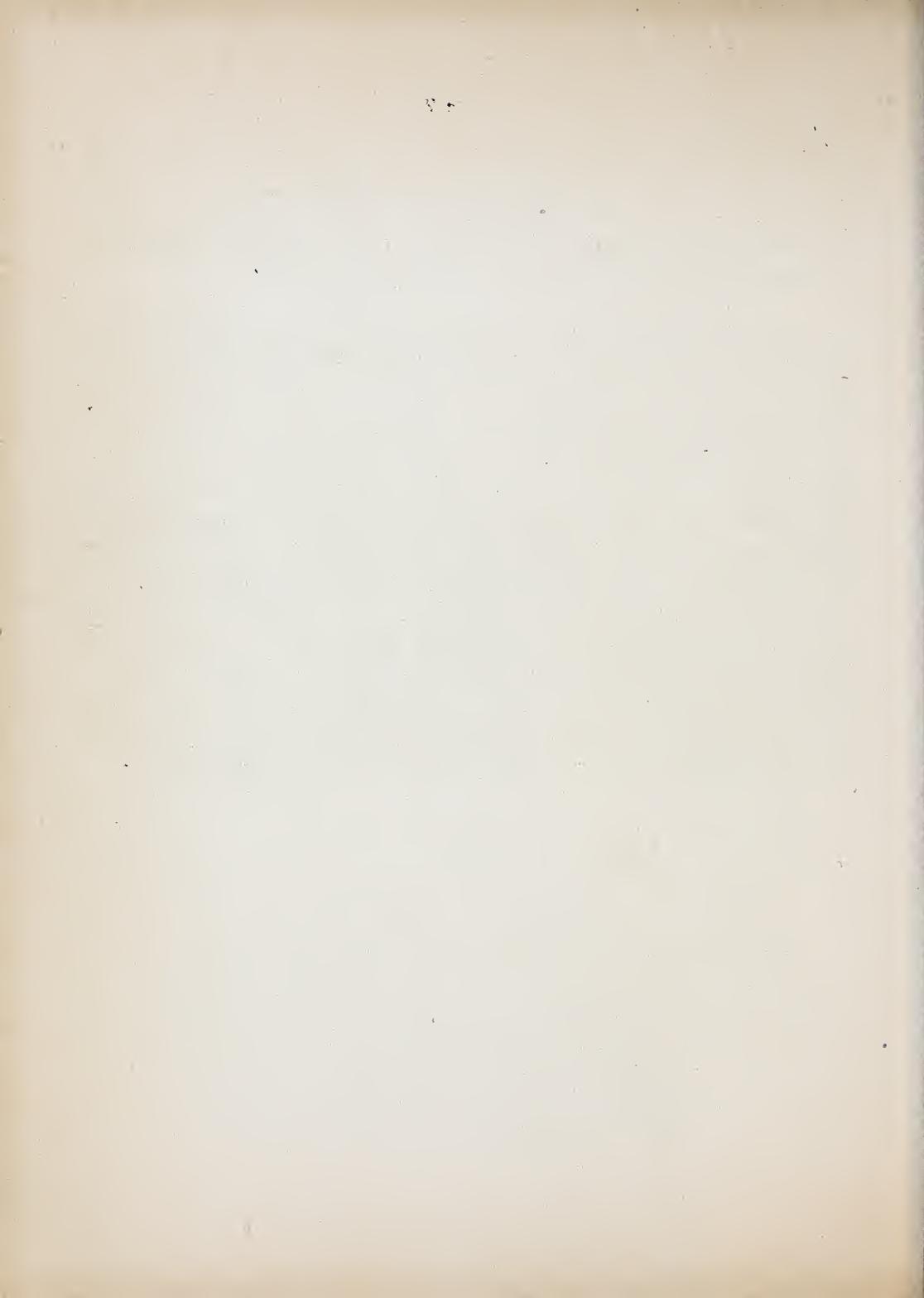
servado y las restantes han perdido. Por el contrario, resulta españolísima y castiza la lengua del Archipreste, merced sobre todo al gran número de refranes, o como entonces se decía, 'fabliellas, patrañas y retraheres' (15), que hábilmente intercala, y que cuadran tan bien al especial tono de su ironía castellana, a cierta gravedad, llaneza y buen sentido que en medio de sus aberraciones morales conserva, y que hace que se le lea sin peligro y sin repugnancia aun en pasajes y escenas de aquellos que en un 'fabliau' francés mueven a náuseas al estómago más fuerte.

Este mismo arte de adaptación de los proverbios a la lengua literaria fué transportado de los versos del Archipreste a una prosa digna de ellos por el más genial, caustico e incisivo de los prosistas de la corte de D. Juan II, por el Archipreste de Talavera Alfonso Martínez de Toledo, autor del ingeniosísimo libro conocido con los diversos títulos de "Corbacho", "Reprobación del amor mundano" y "Libro de los vicios de las malas mujeres y complisiones de los omes"; por el cual se ha dicho ingeniosa y malignamente que "fué tan buen Archipreste en prosa como el de Hita en verso". Yo tengo para mí que uno y otro debieron de ser pesimos Archiprestes, y fueron sin controversia grandes escritores y observadores de costumbres, y los dos únicos que dignamente anuncian y preparan la maravillosa aparición de la "Celestina", a la cual el de Hita prestó la fábula, y el germen del principal carácter cómico, y el de Talavera la prosa, adulta ya, chispeante y rica de malicias y agudezas.

La influencia del Archipreste ha sido mayor en los grandes monumentos de la prosa castellana que en los poetas, por más que algo de su inspiración satírica reviva en Bartolomé de Torres Naharro y en Cristóbal de Castillejo, y mucho de su alegría epicúrea en Baltasar de Alcázar, cuyos donaires ennoblecieron la taberna. Pero la principal gloria del Archipreste será siempre haber creado un tipo de novela dramática y otro tipo de novela autobio-

gráfica, que, recogido por el autor del 'Lazarillo' y levantado por Mateo Alemán, Vicente Espinel y Quevedo a la categoría de verdadera 'atalaya de la vida humana', pasó a Francia con Le Sage, y a Inglaterra con Fielding y Smollett, sin que su vitalidad se haya agotado todavía.

A todas estas razones debe el Archipreste la representación grande y solitaria que alcanza entre nuestros poetas anteriores el Renacimiento. Tomado en conjunto, ninguno llega a la plenitud de vida y de savia que rebosa en su obra. Ausias March es admirable por la profundidad del sentimiento, pero le falta imaginación y le sobra aparato escolástico; es una poesía que puede reducirse a silogismos. Se admiran relámpagos de altísima inspiración histórica en Juan de Mena; graves sentencias en Fernán Pérez de Guzmán; cosas exquisitas y delicadas en el Marqués de Santillana y en Gómez Manrique; una composición perfecta en su sobrino D. Jorge; pero en todos ellos la llama poética arde intermitente y desigual; sólo en el Archipreste brilla perenne aunque haya sido encendida con menos noble materia que el óleo que unge a los sacerdotes y a los monarcas. Pero a los poetas, 'seres leves y alados', no hay que pedirles tanta cuenta de sus asuntos como de sus versos.



N O T A S

(1) Rezas muy bien las oras con garzones folguines,
'Cum his qui odorunt pacem', fasta que el salterio afines,
Dices 'ecce quam bonum', con sonajas et bacines,
'In noctibus stolite'; después vas a maytines.

Do tu amiga mora comienzas a levantar,
'Domine labia mea' en alta voz a cantar,
'Primo dierum ortu' los estormentos tocar
'Nostras preces ut audiat'; et fáceslos despertar.

.....

(C. 364 a 377).

(2) Ordenes de Cister con la de Sant Benito,
La orden de Crusniego con su abat bendito,
Quantas ordenes son non las puse en escrito,
'Venite exultemus' cantan en alto grito.

Orden de Santiago con las del Hospital,
Calatrava é Alcántara con la de Buenaual,
Abades beneditos en esta fiesta tal,
'Te Amorem laudamus' le cantan et al.

.....

Todas duennas de orden, las blancas e las prietas,
De Cistel, predicaderas, e muchas menoretas,
Todas salen cantando, disiendo chanzonetas:
'Mane nobiscum Domine', que tannen á completas.

(C. 1.210 y 55)

(3) La palabra 'Roma' en el célebre pasaje:

Yo vi en corte de Roma, do es la santidad

no ha de entenderse en sentido geográfico, sino en sentido moral, pues bien sabido es que en tiempo del Archipreste la sede pontificia estaba en Aviñón.

Este verso, sacado de su lugar y citado por muchos que indudablemente no habían leído el poema entero, ha hecho creer que el Archipreste había visitado la corte pontificia. Pero como en esos versos no habla el Archipreste sino 'Don Amor', lo único que puede sacarse en limpio es que 'Don Amor' había andado en la corte de Aviñón como en todas partes.

(4) Ocupa 3.244 versos desde la estrofa 554 a la 865. El autor, aunque habla siempre en primera persona y parece a ratos transformarse en Don Melón, ha procurado que esta historia no se confundiese con el cuento de sus propias aventuras, y confiesa lisa y llanamente su origen:

Donna Endrina e Don Melón en uno casados son,
Alegránse las compañas en las bodas con rason:

Si villanías he dicho, haya de vos perdón,
Que lo feo de la historia dis Pánfilo é Nasón

(Cop. 865).

Entiende bien mi estoria de la fija del Endrino:
Dísela por te dar ensiempre; non porque a mí vino.

.....

(Cop. 883).

El erudito bibliotecario Don Juan Antonio Pellicer fue el primero en hacer el cotejo entre la comedia de 'Vetula' y el libro del Archipreste en una nota muy interesante que comunicó a Sánchez, y que Janer tuvo el mal acuerdo de suprimir en su edición como tantas otras cosas de los prolegomenos de su predecesor.

- (5) Palabras son de sabio, e dixolo Catón:
Que homén a sus coidados que tiene en corazón,
Entreponga plaseres e alegre la rason,
Que la mucha tristeza mucho coidado pon.

(Cop. 34).

- (6) Esto dis Tholomeo, e díselo Platón,
Otros muchos maestros en este acuerdo son:
Qual es el ascendiente e la costellación
Del que nasce, tal es su fado et su don.

(Cop. 114).

El Archipreste procura concertar este fatalismo astro-

lógico con la libertad humana;

Yo creo los astrólogos verdad naturalmente,
Pero Dios, que crió natura e accidente,
Puedelos demudar, et faser otramente;
Segund la fe católica, yo desto só creyente.

..... (Cop. 130)

.....
Non son por todo aquesto los estrelleros mintrosos,
que judgan segund natura por sus cuentos fermosos;
Ellos e la ciencia son ciertos et non dúbidosos,
Mas no pueden contra Dios ir, nin son poderosos.
Non sé astrología, nin só ende maestro,
Nin sé astrolabio mas que tvey de cabestro.

.....
(Cop. 140-1)

- (7) El mismo origen clásico creemos que debe reconocerse en los siguientes 'enxiemplos' y quizá en algún otro; 'Enxiemplo de como el leon estaba doliente, e las otras animalias lo venían a ver'.- 'Enxiemplo de quando la tierra bramaba'.- 'Enxiemplo del alano que llevaba la pieza de carne en la boca'.- 'Enxiemplo del caballo et del asno'.- 'Enxiemplo del lobo, e de la cabra e de la grulla'.- 'Enxiemplo del pavon e de la corneja'.- 'Enxiemplo del leon et del caballo'.- 'Enxiemplo del leon que se mató con ira'.- 'Enxiemplo de la abutarda e de la golondrina'.- 'Enxiemplo del ortolano e de la culebra'.- 'Enxiemplo del gallo que falló el zafir en el muladar'.- 'Enxiemplo de la raposa et del cuervo'.

(8) Pág. 80.

- (9) Traía buena mesnada rica de infanzones,
Muchos buenos faisanes, los lozanos pabones;
Venían muy bien guarnidos, enfiestos los pendones,
Traían armas estrannas, e fuertes guarnisiones.
Eran muy bien labradas, templadas e bien finas:
Ollas de puro cobre traían por capellinas,
Por adargas calderas, sartenes e ccsinas;
Real de tan grand prescio non tienen las sardinas.

(Coplas 1.060- 61)

- (10) Es cierto, sin embargo, que muchos versos del fragmento sobre el dinero remedan otros de un 'fabliau' extractado por Legrand d'Aussy (tomo III, pág. 245).

- (11) Muchas de las semejanzas entre el Archipreste y los autores del 'Roman de la Rose' se explican por la imitación común de Ovidio.

- (12) Señor, sey nuestro huésped, disien los caballeros;
Non lo fegas, senncr, disen los escuderos;
Darte han dados plomados, perderás tus dineros;
Al tomar vienen prestos, a la lid tardineros.

Tienden grandes alhamares, ponen luego tableros
Pintados de jalderas como los tablageros;
Al contar las soldadas ellos vienen primeros,
Para ir en frontera muchos hay costumeros.

(Cops. 1 227-28)

(13) Véase especialmente la relación del pleito seguido ante Don Ximio, alcalde de Buxía;

Emplasóla por fuero del lobo a la comadre;
Fueron ver su juisio ante un sabidor grande;
Don Gimio había por nombre, de Buxía alcalde;
Era sutil e sabio, nunca seía de valde.

Fiso el lobo demanda en muy buena manera,
Cierta et bien formada, clara e bien ceitera;
Tenie buen abogado, ligero e sutil era,
Galgo; que de la raposa es grand abarredera.

.....

Don Gimio fué a su casa, con él mucha compaña;
Con él fueron las partes, concejo de cucanna;
Aí van los abogados de la mala picanna;
Por volver al alcalde, ninguno non lo enganna.

Las partes cada una a su abogado escucha,
Presentan al alcalde qual salmon e qual trucha,
Qual copa, qual tasa en poridat aducha;
Armanse sancadilla en esta falsa lucha.

(Cops. 311-361).

Debe leerse íntegro el pleito, que es una curiosa parodia de las fórmulas usadas en los tribunales de entonces. Análogas censuras se leen en el 'Rimado de Palacio', y en el 'Dezyr' (atribuido a Fernán Martínez de Medina) 'sobre los pleytos y la gran vanidad del mundo', inserto en el 'Cancionero de Baena'. La corrupción jurídica venía de lejos; recuérdese en el siglo IX la 'Paraenesis ad iudices' de Teodulfo.

(14) Tal es el chistoso retrato que el Archipreste hace su criado Don Furón;

Pues que ya non tenía mensagera fiel,
Tomé por mandadero un rapas trainel:
Hurón había por nombre, apostado doncel.

.....
Era mintroso, bebdo, ladron, é mesturero,
Tafur, peleador, goloso, refertero,
Rennidor et adevino, susio et agorero,
Nescio, perezoso; tal es mi escudero.

Dos días en la setmana grand ayunador,
Quando non tenía que comer, ayunaba el pecador,
Siempre aquestos dos días ayunaba mi andador;
Quando non podía ál faser, ayunaba con dolor.

(Cops. 1.593-95)

El tal 'Don Hurón', además de llevar los recados de amor del Archipreste, como antes Ferrand García ("el que comió la vianda y a mi fizo rumiár") y luego Trotaconventos, tenía algo de juglar, puesto que iba cantando los versos del Archipreste por el mercado.

(15)

Era duenna en todo, e de duennas senhora:
Non podía estar solo con ella una hora;
Mucho de omen se guardan allí do ella mora,
Mas mucho que non guardan los judíos la tora.

Sabe toda noblesa de cro e de seda;
Complida de muchos bienes anda mansa e leda;
Es de buenas costumbres, sosegado e queda;
Non se podría vencer por pintada moneda.

(Cops. 68-70)

No pesará a los lectores conocer el ideal de belleza femenina que prefería el Archipreste;

Cata muger fermosa, donosa et lozana,
Que non sea mucho luenga, otrosi nin enana;
Si pudieres, non quieras amar mujer villana,
Que de amor non sabe, es como bausana;

Busca muger de talla, de cabeça pequenna,
Cabellos amarillos, non sean de alhenne,
Las cejas apartadas, luengas, altas en penna,
Ancheta de caderas; este es talle de duenna.

Ojos grandes, fermosos, pintados, reluscientes,
Et de luengas pestannas bien claras e reyentes,
Las orejas pequennas, delgadas, para al mientes,
Si ha el cuello alto, atal quieren las gentes.

La narís afilada, los dientes menudillos.
Egales e bien blancos, un poco apretadillos,
Las ensivas bermejas, los dientes agudillos;
Los labios de la boca vermejos, angostillos.

La su boca pequenna así de buena guisa,
La su fas sea blanca, sin pelos, clara é lisa;
Punna de haber muger que la veas de prisa,
Que la talla del cuerpo te dirá esto á guisa.

(Cops. 421-25)

- (16) En el Archipreste aparece por primera vez el tipo del 'devoto de monjas' tan llevado y traído por Quevedo, Góngora y otros escritores satíricos del siglo XVII, que solían comparar con Tántalo al "miserero galán que a monja quiere" y no se hartaban de flagelar en prosa y en verso al enjambre de necios sacrílegos

Que pudiendo ir a caballo
A pie se van al infierno.

En tales amoríos debía de entrar por mucho la golosi-
na de los dulces y lectuarios, según se explica Trota-
conventos, haciendo una enumeración por el gusto de las de
Habelais, llena de nombres exóticos y rimbombantes:

Tienen a sus amigos viciosos sin sosannos;
¿Quién dirie los manjares, los presentes tamannos,
Los muchos letuarios nobles e tan extrannos?

.....
Muchos de letuarios les dan muchas de veces,
Diacitrón, condonate, letuario de nuseses,
Otros de más quantía de zanahorias raheses.

.....
Cominada, alexandría, con el buen diagargante,
El diacitron abatis con el fino gengibrante,
Miel rosado, diaciminio diasantroso va delante
E la roseta novela que debiera desir ante.

Adragea e alfenique con el estomaticon
E la garriofilota con diamargariton
Trasandalix muy fino con diasanturion,
Que es para donearpreciado e noble don.

Sabed, que todo azúcar allí anda volando,
Polvo, terron e candi, e mucho del rosado,
Azúcar de confites, e azúcar violado,
Et de muchas otras guisas, que yo he olvidado.

Mompeller, Alexandria, la nombrada Valencia,
Non tienen de letuarios tantos, nin tanta especia;

.....
E aun vos diré más de quanto aprendí;
Dó han vino de Toro, non envían baladí;
Desque me partí dellas, todo este vicio perdí;
Quien a monjas non ama, non vale un maravedí.

Sin todas estas noblesas han muy buenas maneras;
Son mucho encobiertas, donosas, plasenteras;
Más saben e más valen sus mozas cosineras
Para el amor todo que duennas de fueras.

Como imágenes pintadas de toda fermosura,
Fijas algo muy largas, e nobles de natura,
Grandes demandaderas, amor siempre les dura
Con medidas complidas e con toda mesura.

Todo plaser del mundo e todo buen donear,
Solás de mucho saber et el falaguero jugar
Todo es en las monjas más que en otro lugar.

.....

(Cops. 1.307-1.316)

Es cosa muy extraña que Sánchez dejase sin expurgar todo esto, cuando quito cosas mucho menos graves. Verdad es que el Archipreste se esfuerza en representar como enteramente platónicas y desligadas de todo afecto carnal sus relaciones con Doña Garoza que viene a ser como la Beatriz o la Laura de su poema, aunque tanto platonismo no deja de impacientar al autor, que no se manifiesta muy amigo de la vocación monástica:

En el nombre de Dios fui a misa de mañana;
Ví estar a la monja en oración lozana,
Alto cuello de garza, color fresco de grana;
Desaguisado fisco quien le mandó vestir lana.

Valme Santa María, mis manos aprieto,
¿Quién dió a blanca rosa hábito, velo prieto?
Mas valdrié a la hermosa tener fijos e nieto
Que atal velo prieto nin que hábitos ciénto.

Pero que sea errama contra nuestro Sennor,
El pecado de monja a omne donneador,
¡Ai Dios e yo lo fuese aqueste pecador,
Que feciesse penitencia deste fecho error!

Oteóme de unos ojos que parecían candela;
Yo sospiré para la duenna, fablóme e fabléla,
Enamoróme la monja, e yo enamoréla.

Rescibióme la duenna por su buen servidor;
 Siempre él fui mandado e leal amador;
 Mucho de bien me fiso con Dios en limpio amor;
 En quanto ella fué viva, Dios fué mi guiador.

Con mucha oración a Dios por mi rogaba,
 Con la su abstinencia mucho me ayudaba,
 La su vida muy limpia en Dios se deleytaba,
 En locura del mundo nunca se trabajaba.

Para tales amores son las religiosas.
 Para rogar a Dios con obras piadosas,
 Que para amor del mundo mucho son peligrosas.

.....

(Cops. 1.473-1.479).

(17) Por esto dise la 'patranna' de la vieja ardida;
 Non ha mala palabra, si non es a mal tenida.

(Cop. 54)

Por amor desta duenna fis trovas e cantares,
 Sembre avena loca ribera de Enares;
 Verdat es lo que disen los antiguos 'retraeres';
 Quien en el arenal siembra non trilla pegujares.

(Cop. 160)

Bien sé que dis verdat vuestro 'proverbio chico,
 Que el rómero fito que siempre saca sático.

.....

(Cop.843).

Catad non emperesedes, acordadvos de la fablilla;
Quando te den la cablilla, acorre con la soguilla.

(Cop. 844).

RAMON MENENDEZ PIDAL

POESIA ARABE

Y

POESIA EUROPEA

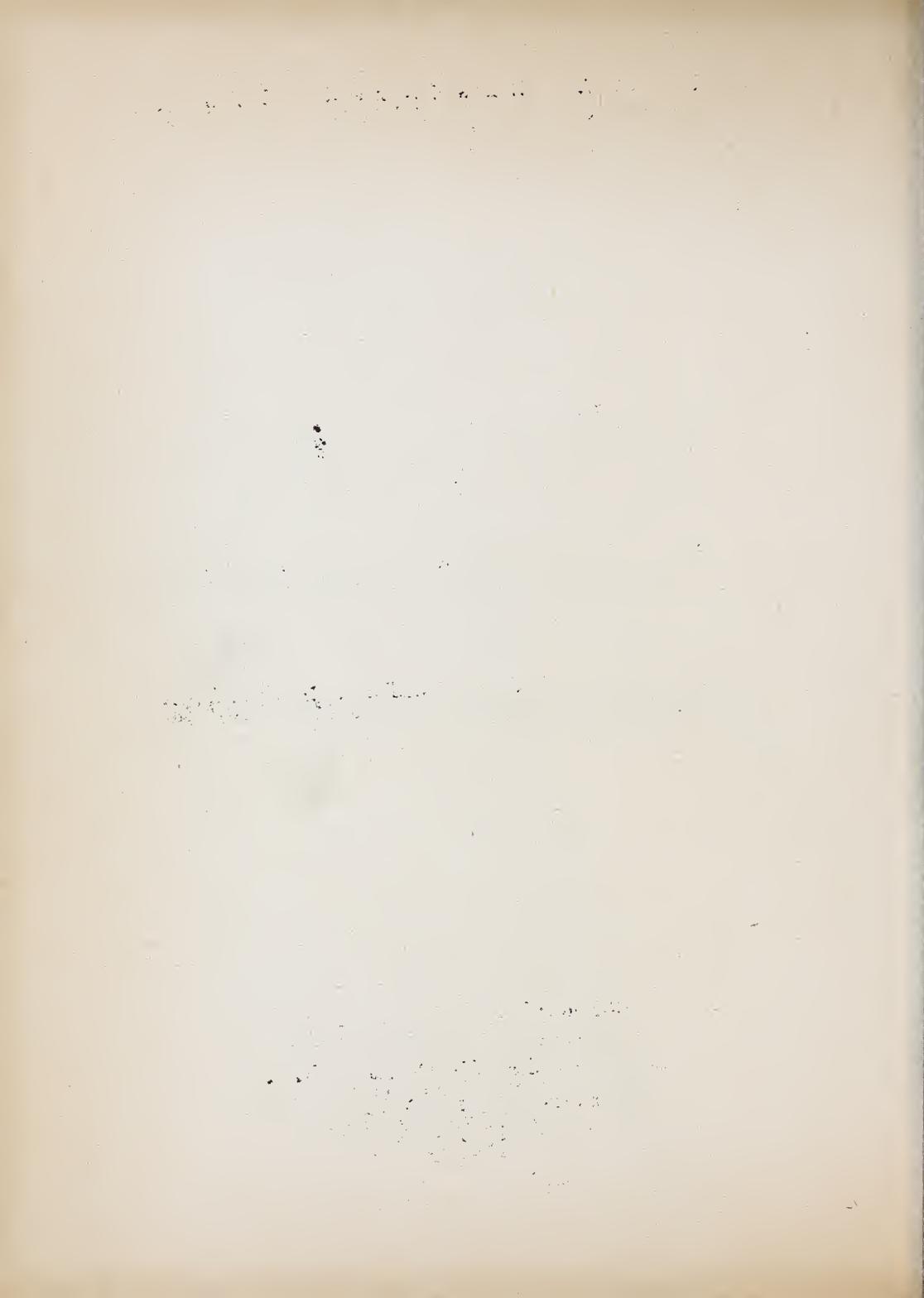
CON OTROS ESTUDIOS DE LITERATURA MEDIEVAL.

· Colección-Austral N° 190

ESPASA-CALPE ARGENTINA, S.A.

Buenos Aires -México

-1941 -



NOTAS AL LIBRO DEL ARCIPRESTE

DE HITA

(Págs. 117 a 133)

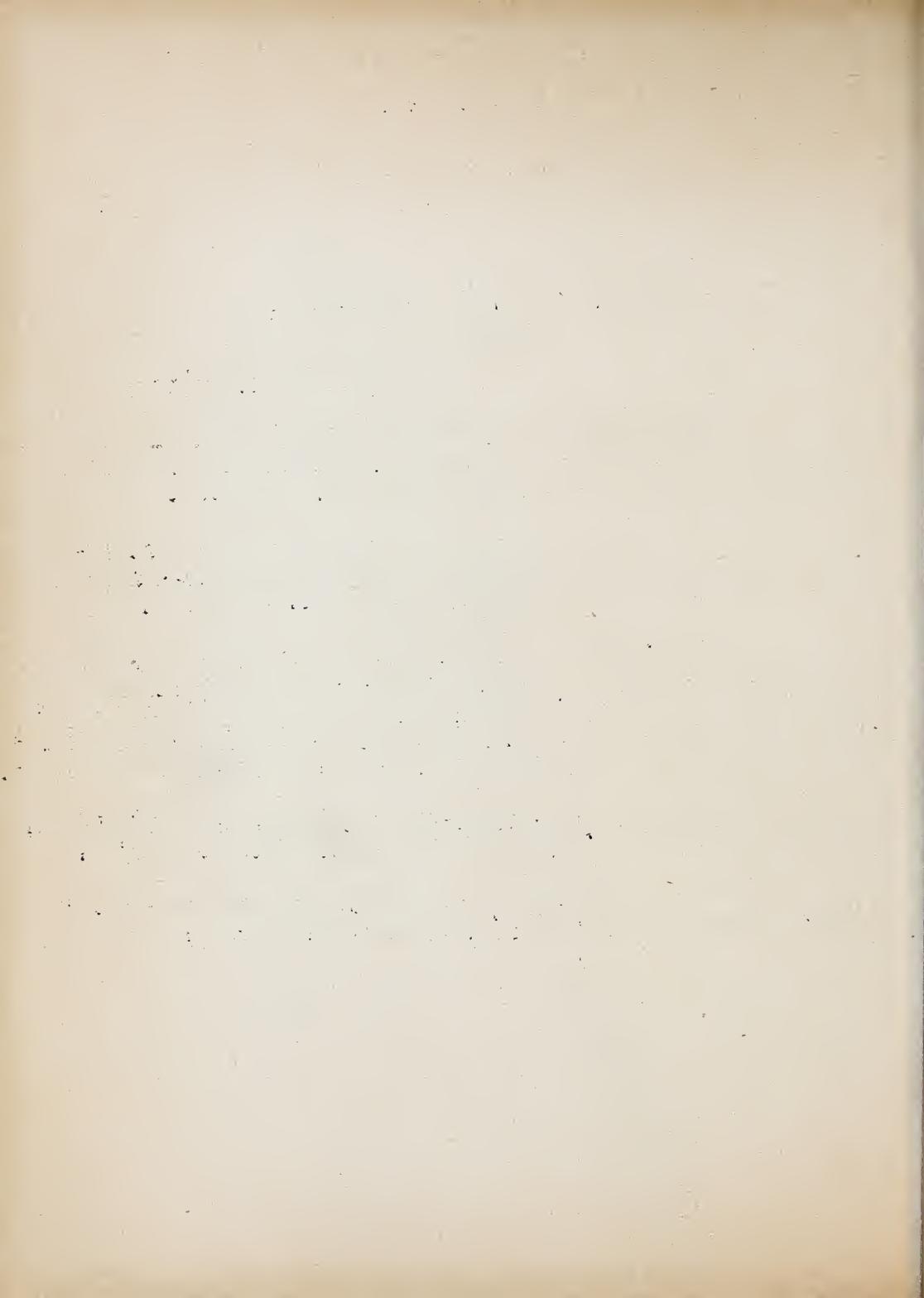
La primera nota, sobre el título de la obra de Juan Ruiz, se publicó en la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, II, Madrid, 1898, págs. 106 - 109.

El título propuesto fué aceptado por J. Ducamin, "Juan Ruiz Arcipreste de Hita, Libro de Buen Amor, texte du XIV siècle", Toulouse 1901, pág.. XII, nota.

La segunda nota, acerca de la existencia de dos redacciones del "Libro del Buen Amor", forma parte de una reseña de la edición de Ducamin, publicada en la "Romania" XXX, París, 1901, págs. 134 - 440. Hago aquí una edición sobre el copista del códice de Salamanca, Alfonso de Paradinas.

Para la doble redacción del "Buen Amor" véase, además, mi "Poesía juglaresca", 1924, pág. 271, y sigs.

La tercera nota se publicó en el "Hommage à Ernest Martineche", París, 1939, págs. 183-186.



1) TITULO QUE EL ARCIPRESTE DE HITA DIO
AL LIBRO DE SUS POESIAS.

Fernando Wolf y Menéndez Pelayo apuntaron indecisos varios nombres con que el Arcipreste de Hita llama a su obra; pero ésta viene innominada desde la Edad Media hasta nuestros días. Ninguno de los códices conservados lleva epígrafe (1), y sólo el de la Biblioteca Real trae a modo de explícito: 'Este es el Libro del Arcipreste de Hita'. Igual denominación emplea el Marqués de Santillana en su Proemio, y el Arcipreste de Talavera se sirve de otra tan general, aunque más solemne y grave: 'Tratado del Arcipreste de Hita'. Los editores de la obra tampoco acertaron con el nombre verdadero; Sánchez, en 1790, le puso solamente el de "Poesías"; y Janer, en 1864, aspirando a reconstruir el primitivo título, forjó éste: "Libro de cantares de Joan Roiz", Arcipreste de Hita, fundado sin duda en la invocación del poeta: "que pueda de 'cantares un librete' rimar" (copla 2). En vista de tan vagas denominaciones, el citado señor Menéndez Pelayo dice en el más genial estudio que acerca de este poeta se ha escrito: "¿Qué nombre daremos al extraño centón en que han llegado a nosotros aquellos versos del Arcipreste?... El libro queda realmente innominado; cuando Juan Ruiz se refiere a él lo hace siempre en

los términos más genéricos... y, en realidad, ¿qué nombre poner a ese enmarañado bosque de poesías?" (2).

Uno le puso el poeta, y no será curiosidad inútil el saber que libro de tan abigarrada materia, en el cual no descubría Puibusque sino un cúmulo de versos sin orden ni concierto, era denominado por su autor, desde que redactó la primera copla hasta que escribió la última, con un mismo nombre muy intencionado y significativo, que nos revela la unidad que el poeta veía en su obra o la que quería que los demás viesen.

En la oración que hace Juan Ruiz pidiendo luces para componer un libro se indica ya el título del mismo.

Tú, señor e Dios mio, que al onbre formaste,
Enforma e ayuda a mi tu arcipreste
Que pueda facer 'libro de buen amor' aqieste
Que los cuerpos alegre e a las almas preste.

(Copla 13)

Nadie que lea esta piadosa invocación debe extrañarse al verla seguida de tantos versos desvergonzados, irreverentes, maliciosos y nada edificantes; busque su intención oculta, que siempre es buena:

So la espina yase la rosa, noble flor (3),
En fea letra yase saber de grand doctor;
Como so mala capa yase buen bebedor,
Ansi so mal tabardo yase 'el buen amor'

(Copla 18)

La burla que oyeres, non la tengas en vil,
La manera del libro entiendela sutil. (65)
A trovar con locura non creas que me nuevo,
lo que 'buen amor' dice con razón te lo pruebo.

(Copla 66)

Las del 'buen amor' son razones encubiertas
Trabaja do fallares las sus señales ciertas
Si la rason entiendes o el seso aciertas,
Non dirás mal del libro que agora refiertas.

(Copla 68)

Es de saber que la lengua antigua usaba como contrapuestas las dos expresiones de 'buen amor' y 'loco amor'. El primero es el amor puro, ordenado y verdadero (4), capaz de inspirar nobles acciones, como la de la infanta de Navarra, que se arriesga a sacar al conde Fernán González del castillo en que yacía preso por amor de ella:

Buen conde, dixo ella, esto face 'buen amor'
que tuelle á las dueñas vergüenza e pauor,
E olvidan los parientes por el entendedor,
De lo que ellos se pagan tienenlo por mejor.

(Poema de Fernán González, copla 628).

El 'amor loco' es el amor desordenado, vano y deshonesto, del cual se siguen, según las animadas páginas del Arcipreste de Talavera, tantas discordias, omzillos y guerras, escándalos y deshonoras, menguas y perdición de bienes; y, aún peor, perdición de las personas; y, mucho más peor, perdición de las tristes de las almas (5).

Sirviéndose de estas dos expresiones, el Arcipreste de Hita declara bien la intención moral de su obra: compuso ese libro "en que son escritas algunas maneras e maestrías e sostilezas engañosas del 'loco amor' del mundo, que usan algunos para pecar", a fin de que, conociéndolas todos, las aborrezcan más y escojan "el buen amor, que es el de Dios"; por eso repite las palabras

del Profeta; 'Da mihi intellectum', pues cuando está informada e instruída el alma que se ha de salvar en el cuerpo limpio, "piensa e ama e desea el "buen amor" de Dios e sus mandamientos". Es decir, el Arcipreste, por lo que hasta aquí lleva dicho, pudo haber buscado como segundo título para el 'libro de buen amor', el de "Desengaños del amor lascivo", que empleó Céspedes y Meneses.

Pero todo esto es para el que necesite sanos consejos y crea en la recta intención del Arcipreste al dar los; que el que no los quiera, hallará también en el libro muy abundante doctrina: "empéro porque es humanal cosa el pecar, si alguno (lo que non les consejo) quisiere usar el 'loco amor', aquí fallará algunas maneras para ello", y esta es la verdadera ciencia que se ha de buscar en el 'libro del buen amor'.

Entiende bien mi dicho e habrás dueña garrida. (Copla 64).

Dé este modo el nombre del libro es, precisamente, todo lo contrario de lo que debiera ser, y el mismo Arcipreste, con su humorismo acostumbrado, nos cuenta las buenas razones que tuvo para escoger tan hermoso título; se lo aconsejó Trotaconventos, en ocasión en que se había vengado con saña de él por una palabra ofensiva dicha sin discreción:

Nunca digas nombre malo nin de fealdad,
'Llamatme buen amor', e faré yo lealtad,
Ca de buena palabra páguese la vesindat;
El buen desir non cuesta mas que la necedat.

(Copla 932)

Entonces aprendió el Arcipreste que no podía llamar a la vieja 'trotera', aunque la veía cada día correr en su servicio, y que no era conveniente dar el nombre apropiado a su libro, que podía muy bien hacer los mismos oficios de "señuelo, garabato, aguijón, aldaba, jáquima,

anzuelo", y qué sé yo cuántos otros más que hacía la vieja Urraca, sin que por eso sufriera que se lo dijese.

Por amor de la vieja e por decir rason
'Buen amor dixé al libro'e a ella toda sazón.

(Copla 933a)

Este es el verdadero título y ésta es su historia.

Léanse, por conclusión, las últimas coplas, don de Juan Ruiz recomienda al lector que deje correr el libro de mano en mano entre todos los que lo pidan para leerlo:

Pues 'es de buen amor', emprestadlo de grado,
Non desmintades 'su nombre', nin dedes refertado;
Non le dedes por dineros, vendido nin alquilado,
Ca non ha grado nin gracias nin 'buen amor' complado.

(Copla 1630).

La humorada del Arcipreste de Hita corresponde a un momento crítico de la Edad Media, cuando, frente al espíritu ascético de antes, surge, en vigorosa rebeldía, el espíritu mundano ("porque es humanal cosa el pecar"). Experimenta entonces la época del arte docente, que tuvo su auge en el siglo XIII; todavía en el XIV produce una obra maestra con el 'Lucanor' de don Juan Manuel; pero, contemporáneo de éste, Juan Ruiz abre ya una época nueva. El Arcipreste, conservando la forma cuentística de antes, pone en el fondo un signo negativo y escarnece el antiguo propósito doctrinal. Así el 'Libro de buen amor' es la despedida burlesca de la época didáctica. Pretende dar "castigos de salvación" a nombre de "la fe cathólica"; cosas del tiempo. Muy pocos años después hará lo mismo Boccaccio; el cuento más deshonesto e impío; el del "Padrenuestro de San Julián",

por ejemplo, lo califica como "novella di cose cattoliche", y al fin del "Decamerón" bendice a Dios por la ayuda que la divina gracia le prestó para acabar libro de tan excelentes enseñanzas.

2) UN COPISTA ILUSTRE DEL "LIBRO DE BUEN AMOR"

Y DOS REDACCIONES DE ESTA OBRA.

Sobre los manuscritos que nos conservaron la obra de Juan Ruiz hay que hacer algunas observaciones de importancia para completar la amplia descripción de los mismos que nos da J. Ducamin en su preciosa edición del poeta.

El códice más importante es, en todos conceptos, el llamado de Salamanca, que perteneció al Colegio Mayor de San Bartolomé en dicha ciudad, y que en tiempo de Carlos IV pasó a la Biblioteca Real de Madrid. Lleva al fin una firma que merece detenernos un momento. Don Tomás Antonio Sánchez, el primer editor de Juan Ruiz, la leyó "Alfonsus Peratínez" o "A Paratínez, que sin duda fué el copiante", dice; y añade: "como el apellido Peratínez me es desconocido, sospecho si debe decir Martínez, y que éste es el Arcipreste de Talavera, Alfonso Martínez de Toledo (su patria), que copió las poesías del de Hita para su uso". La suposición no puede ser más traída por los cabellos. El señor Ducamin advirtió que Sánchez había leído mal el nombre, y estampa, sin resolver la abreviatura final, 'Alffonsus Peratinen". Yo debo advertir que la sílaba er está abreviada, pudiendo leerse ar; como hizo Sánchez, y respecto de la abreviatura final no cabe sino leer 'Alffonsus Paratinensis'; el copista Alfonso era, pues, natural de Paradinas, pueblo

situado en el partido de Peñaranda de Bracamonte, provincia de Salamanca, cerca de Zorita de la Frontera y de la raya de Avila. Resulta así que el copista no anduvo mucha tierra desde su patria hasta la ciudad de Salamanca, donde el código estuvo durante tantos siglos, y esta averiguación de la patria salmantina del amanuense es muy importante para la crítica del texto, pues nos explica la multitud de leonesismos que tanto chocan en la obra del Arcipreste y que todos pertenecen a éste su código principal; tales son la l, de ciertos grupos de consonantes ('selmana', 997, 1491; 'bilda', 743, etc.); la preferencia por el hiato de la sílaba final ('nembrios', 607; 'labrios', 810); la frecuente 'm' en fin de palabra ('arpon', 56; 'guardan', 78; 'sometem', 95; 'tam', 103; etcétera); quizá algunas vacilaciones de la vocal protónica ('lición', 88; 'loxuria', 219, 257; 'canistillo', 1174), y sobre todo el continuo trueque de l y r agrupadas ('copras', 958; 'fabrar', 156; 'ensiempro', pag. 72; 'frema', 293, 'prazie', 1440; 'priegos', 234; 'poble', 159, 247, 251; 'coblar', 289; 'nonble', 326; 'tenplano', 484; 'blase', 965). Recuérdese que Sánchez creía estas formas 'plado', 'complar', 'sigro', propias del mismo Juan Ruiz, y explicaba por ellas las consonancias falsas 'matar', 'carnal'; pero no cabe duda que todas estas son formas debidas al copista Alfonso de Paradinas.

Ahora bien. Este Alfonso de Paradinas es un personaje leonés bien distinguido. Natural de Paradinas, o Paladinas, en la diócesis de Salamanca, fué colegial del Colegio de San Bartolomé, en aquella ciudad episcopal, por los años 1417 (6). Por entonces, sin duda, copió para la biblioteca del colegio el código que se guardó allá hasta el año 1807, en que los libros de los Colegios Mayores salmantinos pasaron a formar parte de la Biblioteca Real de Madrid (7). Alfonso de Paradinas fué después catedrático de Vísperas de Cánones en Salamanca y "desde el Colegio pasó a Roma a defender a su fundador, calumniado de cismático" (8). Fué en la corte romana abogado consistorial, y, vuelto

de Italia, Enrique IV le presentó en el obispado de Ciudad Rodrigo, que ocupó desde 1463. Volvió por segunda vez a Roma, donde edificó el hospital e iglesia de Santiago, en la cual está enterrado, y por su epitafio sabemos que murió a 19 de octubre de 1485, habiendo vivido 90 años ("vixit annos XC"). Nació, pues, en 1395, y cuando copió el "Libro de buen amor" tendría unos veinte o veinticinco años; notemos cómo un colegial universitario, una persona cultivada, conservaba en su lenguaje mucho leonesismo, no disimulable ni aun al copiar un texto castellano.

El código de Alfonso de Paradinas tiene una importancia singular, frente a los otros dos, llamados de Gayoso y de Toledo.

Para justificar la elección del código de Salamanca como base de la edición, el señor Ducamin dice (pág. XLIV) que además de ser el más completo "representa por sí solo una familia enfrente de Gayoso y Toledo, que pertenecen a otra". Creo que no es enteramente propio hablar de dos "familias" de manuscritos, pues se trata de dos "redacciones" diferentes en que el Arcipreste dió al público su "Libro de buen amor", de modo que el editor moderno no podía escoger como texto fundamental otro que el que recibió del poeta la última mano, y que, por lo demás, es el mismo que ha escogido Ducamin. Los códigos de Toledo y Gayoso contienen la redacción primera y más breve, fechada en 1330; el código de Salamanca contiene la redacción definitiva, fechada en 1343, hecha por Juan Ruiz cuando estaba preso por mandado del arzobispo don Gil, y se distingue de la anterior, a primera vista, en varias adiciones, como son la de la oración inicial en que el autor ruega por verse libre de la prisión; el prólogo, en prosa, disculpando la intención de la obra; la cántica de locres de Santa María, quejándose del agravio que sufre, sin duda, en la prisión (cópula 1671), y los dos episodios, 910 - 494 y 1318 - 1331, don de figura la trotaconventos Urraca. Todo esto fal -

ta en Gayoso y Toledo, que sólo nombran a Urraca al tener que darle nombre en el epitafio (copla 1576). Sánchez, no dándose cuenta de esta doble redacción, creía errada la fecha 1330 del código de Toledo, y sólo verdadera la de 1343, del de Salamanca, pues si el Arcipreste se queja de la prisión al principio y al fin de su obra, parece que toda ella la compuso en la cárcel donde le encerró don Gil, el cual en 1330 aun no era arzobispo de Toledo (9). Amador de los Ríos, por el contrario, cree verdadera la fecha de 1330, y tiene por extrañas al libro del Arcipreste las poesías sueltas en que se alude a la prisión (10). Menéndez Pelayo y Baist dejan indeciso este pleito. Pero no hay lugar a duda sobre la doble redacción, hoy que podemos comparar por completo los tres códigos en la excelente edición de Ducamin.

3) NOTA SOBRE UNA FÁBULA DE DON JUAN MANUEL Y DE JUAN RUIZ.

El conocimiento que hoy se tiene de los autores medievales, mucho mayor que antes, ha hecho desechar la tan repetida afirmación de la falta en ellos de un estilo personal; a los ojos poco ejercitados, el arcaísmo común de esos autores cubría las grandes diferencias individuales. Hoy, por ejemplo, percibimos perfectamente que no puede haber cosa más distinta que el estilo de dos escritores como don Juan Manuel y el Arcipreste de Hita, aunque los dos son del mismo país, los dos escriben en el mismo tiempo y los dos tratan a veces los mismos asuntos. A este propósito voy a hacer alguna observación sobre la fábula de la "Zorra y el cuervo", que el primero desarrolla en su 'Conde Lucanor', cap. V, el segundo en su 'Libro de buen amor', verso 1437 y sigs., ambas obras escritas hacia el año 1330.

Los dos fabulistas no emplean en común más que los términos esenciales del apólogo ('raposo', 'cuervo', 'árbol', 'pedazo de queso', 'lisonja', el verbo 'cantar'); en el desarrollo del tema cada uno va por camino no ya diverso, sino opuesto.

El raposo de Juan Manuel plantea la lisonja intelectualmente; quiere entrar en el ánimo del adulado de manera segura, por la vía firme del convencimiento. Para ello adopta un lenguaje razonador, de amplio desarrollo analítico y lógico; "porque veades que vos lo non digo por lisonja, tan bien como vos diré las aposturas que en vos entiendo, tan bien vos diré las cosas en que las gentes tienen que non so des tan apuesto..."; y así desarrolla un delicado trabajo de persuasión, en que el cuervo llega a comprender que las desposturas y fealdades, que las gentes consuran en él, son cualidades excelentes; don Juan, a propósito, expone la doctrina de "la verdad engañosa", que es la más temible de todas las mentiras.

Lejos de esta adulación cautelosamente disimulada, el raposo del Arcipreste hace su lisonja a banderas desplegadas; no se dirige a la inteligencia del cuervo, sino que emotivamente excita su vanidad; no trata de convencerle, sino de aturdirle, ofuscarle, con elogios exageradamente mentirosos; "con su lisonja tan bien lo falagava".

El raposo manuelino no quiere dejar nada a cargo de su oyente; él lo pone todo de su parte para llevar al cuervo hacia las ideas vanidosas que desea imponerle. El raposo arciprestal cuenta confiado con la colaboración del que le escucha; remueve y alborota con su palabrería los sentimientos de fatuidad que sabe duermen en el ánimo del que quiere seducir. No de otro modo don Juan Manuel asedia en sus escritos al lector con razonamientos lógicos, para imbuirle una doctrina, mientras el Arcipreste sugiere más que expone, suscita emociones y pensamientos, encomendando a la reacción del que lee el completar el sentido de lo que él escribe. Don Juan Manuel no quiere que en aquello que

publica ponga el lector nada propio, que no mude ni una palabra ni una coma, y para ello deposita un ejemplar de sus obras, cuidadosamente corregido, en el monasterio de Peñafiel, que sirva de dechado invariable a todo copista. Juan Ruiz, al contrario, desea la colaboración del público, invita expresamente a cada lector para que ponga de suyo lo que se le antoje, añadiendo o enmendando el texto como quiera.

Así, las dos maneras contrarias de tratar el apólogo del raposo y el cuervo manan del fondo mismo de la personalidad de uno y de otro autor. Pero es el caso, a la vez, que una y otra manera está determinada con precisión por la fuente que uno y otro autor utiliza; en la fuente del uno está la alabanza razonable y analítica, como en la fuente del otro está la lisonja increíblemente mentirosa.

La fuente del apólogo de Juan Ruiz es conocida; la sospechó Amador de los Ríos y la estudian O. Tacke (11) y F. Lecoy (12); se halla en la colección de fábulas redactadas en versos elegíacos por Walter el Inglés, hacia 1175. La adulación disparatadamente falsa que hace el raposo de Juan Ruiz;

O cuervo tan apuesto, del cisne eres pariente
en blancura e en dono, fermoso, reluciente,

es invención de Walter;

Corve decore decens, cignum candore parentas(13).

La fuente de la fábula de don Juan Manuel no ha sido indicada aún. H. Knust, en su edición de "El conde Lucanor", publicada en 1900, habla mucho de la fábula del 'Raposo y el Cuervo', pero nada dice de la fuente inmediata utilizada por don Juan; escribe Knust en un tiempo en que los estudios de las fuentes no sabían bien lo que querían

ser. Para mi objeto, sin examinar al pormenor la cuestión, me basta señalar como fuente del "Lucanor" la colección llamada "Romulo Anglico completo", compuesta de 136 fábulas. Así como es peculiar de Walter la comparación del cuervo con el cisne, así es peculiar de esta redacción del "Romulo" la comparación del brillo de las plumas del cuervo con el brillo de las del pavo real, y el añadir observaciones sobre los ojos y el pico del cuervo; Walter y este "Romulo" se singularizan por camino opuesto entre más de una docena de otros derivados de Fedro publicados por Hervieux, que todos limitan la adulación a las frases "penarum tuarum magnus nitor" y "decor tuus" o ponen sólo la primera, olvidando el "decor". En el "Romulo Anglico completo" dice la zorra: "quia penae tuae plus nitent quam cauda pavonis, et oculi tui radiant ut stellae, et rostri tui gratiam quis posset describere?" (14), desarrollo de la adulación tradicional que inspira a don Juan Manuel el desarrollo mayor que él hace; "las peñolas vuestras son prietas;... e tan lucia es aquella pretura que torna en india como peñola de pavón; ... vuestros ojos son prietos... los prietos son los mejores; ...vuestro pico..., etc." Pudo don Juan utilizar otra fuente análoga, pero el "Romulo completo" es suficiente para explicar la redacción que nos da el "Lucanor".

Observaciones parecidas pudieran hacerse comparando la fábula de la golondrina y las demás aves en Juan Ruiz, verso 746, y en el "Lucanor", capítulo VI, Juan Ruiz sigue igualmente a Walter (15), como Juan Manuel sigue al "Romulo Anglico completo" (16), y puede observarse, desde luego, que entre 13 versiones de la fábula publicada por Hervieux, sólo ese "Romulo" y el llamado "Romulo de Nilant" mencionan el pacto expreso de la golondrina con el hombre, pormenor que tan bien encaja en el estilo explicativo de don Juan. Fuera de las fábulas esópicas, en el cuento oriental de la zorra que se finge muerta se observa la misma tendencia lógica de don Juan Manuel, pero el original de que se sirvieron tanto don Juan Manuel como Juan Ruiz nos es desconocido (17).

Sentada esta diferencia de fuentes, es bien notable que los dos escritores, colocados en circunstancias literarias y bibliográficas semejantes, como coterráneos y contemporáneos que son, conozca cada uno la fábula del cuervo en la redacción que mejor cuadra con el propio temperamento, a pesar de que tanto la redacción de Walter como la del "Romulo completo" tienen un carácter excepcional entre las muchas uniformes del tipo más vulgarizado. Esto no puede ser efecto simple del azar. No sería quizá muy extraño que el Arcipreste de Hita tropezase con la fuente que más la convenía, ya que la colección de Walter el Inglés tuvo el éxito enorme que tienen muchas obras mediocres, y sus manuscritos abundaron por todas partes (Mervieux reseña hasta 110 conservados hoy en muchas bibliotecas); pero no sucede lo mismo con el "Romulo completo", cuya difusión fué bastante menor que la de otras colecciones, por ejemplo, la llamada "Romulo de Vicente de Beauvais". Si don Juan Manuel hubiese conocido la fábula del cuervo solo a través de la tan divulgada redacción de Walter, no se hubiera animado a tratarla, pues no sabría qué hacer con ella, como no se le ocurriese alterarla por completo.

Todo esto nos lleva a pensar que, si bien hoy no se conocen fabularios en las bibliotecas españolas anteriores a 1350 (18), debieron abundar mucho, lo suficiente para dar lugar a una elección tan satisfactoria como la que hicieron nuestros dos escritores. Es, a mi juicio, principio fundamental en el estudio de las fuentes literarias que el conocimiento y elección de la fuente por parte del autor no se ha de interpretar como efecto del acaso, sino como la primera manifestación del propio carácter que luego el autor habrá de desarrollar en el modo de aprovechar el caudal que de la tradición toma.

Aun el más original autor debe un 80 por 100 a la tradición cultural en que se educó; pero ya es parte de su originalidad la mera selección que practica sobre el caudal de recuerdos que la tradición entrega a todos en

común. Digo esto acabado de leer en pruebas de imprenta un luminoso artículo del profesor E. R. Curtius, en el que no se da valor caracterizante al hecho que Prudencio, en su himno a San Lorenzo, acoja un pormenor de extrema truculencia que le ofrece la tradición.

N O T A S.

(1) Al de la Biblioteca Nacional (antes de la iglesia de Toledo) le faltan 25 hojas por el principio y la 26 comienza con la copla 357 (Non apelaron las partes del juyzio son pagados); la portada moderna dice: Diálogo/entre la Quaresma y Carnal / en Varios Apologos en / Endechas Castellanas / Fecho era de 1368 / Item.. Una Vision de Filiberto.- El ms. de la Academia Española (antes de Gayoso), empieza en la copla 1 de la edición; sin título ninguno; tiene raspado un letrado sobre la primera línea. El de la Biblioteca Real empieza así: "esta es oracion quel arçipreste fizo a Dios quando començo este libro suyo".

(2) 'Antología de poetas líricos', III, pág. LXXIX. Todavía M. DE MONTOLIÚ: 'Literatura castellana', 1929, página 88, dice: "El autor no bautizó a su libro."

(3) En estas coplas debe corregirse en z toda s que en ortografía moderna se escribe c o z; yaze, razon, y no

yase, razón, etc. Cuando publiqué este tratado no había aún observado la s con trazo superior recto, que debe leerse z, como digo en Romanie XXX, 436 (comp. la edición del "Libro de Alexandre", por A. Morel-Fatio, 1906, XXXIII, nota).

- (4) Como 'amor' equivale a 'amistad' en las frases dar su amor o poner amor, también 'buen amor' significa paz y concordia. (Crónica de Alfonso XI° edic. Cerdá, pag. 20, 18). Hoy subsiste la frase en 'buen amor y compañía', aunque el Dicc. Ac. suprime el 'buen'. 'Muy de buen amor' en (Alexandre 44. Apolonio 497) es igual a "de muy buen grado", pues 'de amor' es sinónimo a 'de grado' (P. del Cid, v. 1139, 1692, 2234).
- (5) Muchas veces extiende más la acepción de 'loco amor', haciéndolo sinónimo de todo amor terreno; "y amar cosas mundanales, riquezas, mujeres, estado, es loco y vano amor". Corbacho; parte 2, cap. XIV.
- (6) 'Historia del Colegio viejo de San Bartholomé de Salamanca, 'Primera Parte', por RUIZ DE VERGARA y D. JOSEPH DE ROXAS CONTRERAS, marqués de Alventos, 1766, pag. 92.
- (7) El códice "Coplas del Arcipreste" figura en el catálogo de la Biblioteca del Colegio, publicado en la citada 'Historia del Colegio viejo de San Bartholomé', t. III

de la Segunda Parte, 1770, pág. 316. Seguía en Salamanca el manuscrito cuando publicó su edición de él T. A. SANCHEZ: "Colección de poesías castellanas", IV, 1790. Yerra R. BEER al afirmar que los libros de los Colegios Mayores pasaran a Madrid por orden de Carlos III. DUCAMIN (pág. XV) dice que la escritura del códice salmanti no es de fines del siglo XIV o comienzos del XV, posterior en todo caso a la de los códices de Gayoso y de Toledo. Ya sabemos que es de las primeras decenas del siglo XV.

- (8) Este y los datos que siguen los tomo de la citada "Historia del Colegio". Segun me informa don Manuel García Blanco, en el "Libro de Aniversarios" de la Catedral de Salamanca, fol. 1 vuelto y 23 recto, se registra un aniversario el 2 de setiembre por "don Alonso de Paradinas, Arcediano de Ledesma, Obispo de Ciudad Rodrigo, fundador de la iglesia y hospital de Santiago, de los Españoles de Roma".
- (9) "Colección de poesías anteriores al siglo XV", t. IV, pág. IV-V, y tomo I, pag. 103.
- (10) "Historia crítica de la literatura", t. IV, pág. 169, nota.
- (11) En "Romanische Forschungen", 31°, 1912, págs. 678 y 602-604.

- (12) "Recherches sur le Libro de buen amor", 1938, páginas 136 y 117-120, discutiendo la opinión de Tacke respecto a si Juan Ruiz conoció el Isopete de Lyon.
- (13) Véase en L. HERVIEUX: "Les fabulistes latins," II, 2a. edición, 1894, pag. 322. Nótese que el texto conocido por Juan Ruiz decía también "parentas", y no "pareguas", como propone corregir HERVIEUX.
- (14) HERVIEUX: "Les fabulistes latins," II, 1894, páginas 574-575.
- (15) Véase F. LECOY: "Recherches sur le Libro de buen amor", 1938, pag. 131, y HERVIEUX, Op. cit. II, 325.
- (16) L. HERVIEUX; Op. cit., II, 1894, pag. 577.
- (17) Véase la comparación de los dos autores por F. LECOY: 'Recherches', pag. 138. Otra comparación de ambos cuentos, puramente estilística, hace M. WEISSER: "Sprachliche Kunstmittel des Erzpriesters von Hita" (en Volkstum u. Kultur der Romanen", VII, 1934), pags. 333-338.
- (18) Véase F. LECOY: "Recherches", pag. 116.

ANGEL VALBUENA PRAT

- CATEDRÁTICO DE LITERATURA -

HISTORIA DE LA
LITERATURA ESPAÑOLA

Segunda edición, corregida y aumentada

TOMO I

EDITORIAL GUSTAVO GILI S.A.
BARCELONA - CALLE DE ENRIQUE GRANADOS, 45 - MCMXLVI

EL ARCIPRESTE DE
HITA Y EL "LIBRO DEL BUEN AMOR"
(Págs. 141 - 160).

Situado en la primera mitad del siglo XIV, JUAN RUIZ, ARCIPRESTE DE HITTA, nos ofrece un libro heterogéneo dentro de una poderosa unidad de carácter, significativo de las costumbres e ideología de la época, que Menéndez y Pelayo calificó, con frase adecuada, de "comedia humana" de su centuria. No se conservan apenas datos biográficos del gran poeta. Acaso nació en Alcalá de Henares (1), vivió en el tiempo del arzobispo de Toledo don Gil de Albornoz y estuvo en la cárcel acaso por cuestiones puramente formularias en relación con su cargo. Parece que en la prisión escribió su único libro, y desde luego es evidente que en tal situación de ánimo se compusieron sus primeras estrofas. El título que mejor cuadra a su obra es el de "Libro de buen amor", según se nos indica en varios pasajes (2). Del olvido en que cayó (como casi todas nuestras producciones medievales) en la Edad de Oro, empezó a resarcirse en el siglo XVIII (3), alcanzando hoy el rango de escritor clásico de los mas leídos. No faltaron desde el XIX opiniones diversas sobre la personalidad del autor. Amador de los Ríos le creyó "severo moralista", que en su obra se ponía

en primera persona como "víctima propiciatoria" de las culpas de su siglo, opinión en parte seguida por Cejador; Puy maigre, en cambio, quiso ver en él un precursor de Rabelais, algo así como un "librepensador" de su tiempo, enemigo encubierto de la Iglesia. Menéndez y Pelayo, sin negar toda la parte "goliardesca" de su poema, cree que es un producto de la desmoralización eclesiástica del siglo XIV, sin que sus ataques - paródicos, grotescos - alcancen al dogma mismo de su religión. Ante todo, el Arcipreste era un poeta, e importarían poco sus segundas intenciones. Aunque no se ha llegado a la edición cuidada y compleja que el autor de los "Heterodoxos" preconizaba, en parte se acercó a ella el erudito M. Jean Ducamin (4)

Al componer su libro en forma autobiográfica, cabe preguntar qué parte de realidad corresponde a las aventuras del "Libro de buen amor". Desde luego, hay partes de la obra que se separan de toda posible historicidad. Cuando intercala el episodio de doña Endrina, arrancada del "Panphilus", continúa el autor hablando en primera persona e incluso se confunden los personajes don Melón y Arcipreste, del mismo modo que se hace corresponder la Trotaconventos, posible en la realidad, con la "Anus" de la comedia latina. El tono y los hechos del "Libro" son un contraste y una paradoja, que así eran el pensamiento y la vida de esta época de crisis de valores (5).

El contenido del "Libro de buen amor" ha sido desentrañado por el autor de los "Orígenes de la novela": Un hilo de narración, que Menéndez y Pelayo llama "novela picaresca" con designación poco exacta, aparte el consiguiente anacronismo (esto no importaría mucho), pues si bien ofrece realismo, sátira y aun los contrastes de sermones morales, el autor no es propiamente un pícaro en las acepciones corrientes del vocablo. Esta narración novelesca se halla a través de todo el libro, mostrándose y acultándose a tiempos. En medio de esta acción se intercalan otros ele-

-mentos, bien determinados en Menéndez y Pelayo; 1) los ejemplos y apólogos; 2) la glosa del "Ars Amandi" de Ovidio; 3) la imitación del "Pamphilus" -episodio de don Melón y doña Endrina (6)-; 4) poemas burlescoallegóricos, como la batalla de don Carnal y doña Cuaresma, la descripción de los meses en la tienda de don Amor, la llegada de éste y recibimiento por parte de los hombres, etcétera; las sátiras y elogios (propiedades del dinero, alabanza de las mujeres chicas); 5) las poesías líricas, que hoy llamaríamos "elementos juglarescos" (cánticas de serrana, de escolares, ciegos, etc.; cantos a los gozos de la Virgen o a la Pasión de Cristo), 6) las "digresiones morales y ascéticas".

La personalidad del Arcipreste se transparenta en todo el libro. Por si esto fuera poco, no falta el retrato físico del poeta en el capítulo en que Trotaconventos describe, a la monja doña Garoza, las "figuras del Arcipreste". Es alto, fornido, de grandes miembros, velloso, de espaldas anchas; moreno, con apartadas cejas negras como carbón; ancho de pecho, erguido, de andar firme y sosegado; "la su nariz es lengua; esto le descompon". Boca regular, labios rojos, algo gruesos, ojos chicos, voz de bajo. Azorín, entre los modernos, ha evocado al corpulento y sanguíneo Juan Ruiz, exaltado, enardecido en las danzas y las comilonas (7). Tras el retrato físico, la vieja define el carácter jovial y juglaresco del poeta; ligero, valiente; "sabe los instrumentos y todas juglarías" (8).

Dos partes pueden señalarse, técnicamente, en el libro del Arcipreste. Una en que se amolda al tipo de "mester de clerecía", si bien con más libertad de forma (por ejemplo, las sílabas cortadas permiten el empleo a veces del verso de dieciséis sílabas). Aun los detalles revelan influencia de la escuela de Berceo; notense expresiones como estas: "Si queredes, señores, oír un buen solaz"; "es un decir feroso e saber sin pecado". Otra parte, está integrada por las formas destinadas al canto, de carácter juglaresco. El autor define esta clase de poesías intercaladas

en el poema central; "cantigas de danza e troteras", "cantares de los que dicen los ciegos", para esclares, y los llamados "cazurros e de burlas". Estos poemas pueden estar adaptados a determinadas melodías o a instrumentos músicos especiales (9)

H I T A, F A B U L I S T A

Una parte considerable del libro está formada por las fábulas o apólogos de origen oriental, si bien pueden haber llegado a Juan Ruiz por medio de fuentes latinas o romances, como la "Disciplina clericalis", el "Felix de las maravellas del mon", de Llull, o la versión del "Calila". Algunas narraciones pueden proceder de 'fabliaux' franceses, como la graciosa del comienzo "de la disputación que los griegos e los romanos en uno hobieron", que por fuente análoga llegó a Rabelais, o la desenfadada del "Enxiemplo de los que contesció a don Pitas Payas, pintor de Bretaña". El episodio de don Carnal y doña Cuaresma procede del "fabliau de la Bataille de Karesme et de Charnage". Todos los elementos de las fuentes, aun en los detalles en que más fielmente son seguidas, se remozan en manos de Ruiz, que convierte en materia propia, localizándose en España, los motivos de origen. Podemos resaltar entre estos casos de adaptación vivificada y transformada, el ejemplo "del pleito quel lobo e la raposa hobieron ante don Jimio alcalde de Bugía" o el del "mur de Monferrado e del mur de Guadalaraja". La simple interpretación personal en casos en que se siguen las líneas tradicionales, que no invitan a localizar el tema - como en el "Enxiemplo de como el león estaba doliente e las otras animalias lo venían a ver" (procedente del "Leo, asinus et vulpes"); "De cuando la tierra bramba" (el parto de los montes), "Del alano que llevaba la

pieza de carne en la boca"; "Del caballo e del asno"; "De las ranas en cómo demandaban rey a don Júpiter" ("Ranae regem petentes"); "Del león que se mató con ira", etc. - producen una verdadera creación viva, original, peculiar del autor. Un detalle, un rasgo costumbrista o satírico muestran la personalidad del fabulista. En el "ensiempro" de la corneja, que, envidiosa, quiere imitar al pavo real, aparece la nota pintoresca e ironica:

Peló, todo su cuerpo, su cara e su ceja;
de péndolas de pavón, vistió nueva pelleja;
fermosa e non de suyo, fuese para la Iglesia;
'algunas facen esto que fizo la corneja'.

Siempre hay en estas fábulas una gran riqueza expresiva, un léxico apropiado a los detalles y a la actualización de asuntos venerables. Incluso una belleza ampulosa, una digna retórica, con contrastes hondos, asoman a esos apólogos, como en el del caballo y el asno:

Iba lidiar en campo, el caballo faciente (10),
porque forzó la dueña el su señor valiente;
lorigas bien levadas, muy valiente se siente;
mucho delantél iba el asno mal doliente;

en que se expresa así el jumento:

¿Dó es tu noble freno e tu dorada silla?
¿Dó es tu soberbia, dó es la tu rencilla?

A veces junto a la fábula se apoya un comentario satírico perfectamente acorde, como en "El mur topo e la rana".

Entre las formas costumbristas, de ironía eclesiástica, está una fábula cuyo texto sólo conservamos en forma truncada en su principio, del lobo que hacía de cura o abad.

Para indicar la fiesta de las cabras, por estar sin perros ni pastores, se recurre a temas de la liturgia; "Fiestas de seis capas e de grandes clamores"... "Vos, cantad en voz alta, responderán los cantores" (11). Entre los relacionables con 'fabliaux', a tono con el humor del escritor se halla el ejemplo "Del garzón que quería casar con tres mujeres" (12). Hita sabe crear un grupo, un ambiente, un retrato de una figura esencial, ya en los primeros versos de cada apólogo, que dan carácter a toda la narración. Sirva de ejemplo el "del águila y el cazador";

El águila cabdal canta sobre la faya;
todas las otras aves de allí las atalaya.

El humorismo de estos apólogos, la originalidad de estilo de Juan Ruiz, la riqueza expresiva son tales, que constituyen al autor, a nuestro gusto, como el primer fabulista en verso de la literatura castellana (12).

LAS DOS EPOCAS DE LA EDAD MEDIA.

LA MUJER, EN EL ARCIPRESTE

Para comprender en su integridad un libro tan complejo y representativo como el del Arcipreste, es preciso situarlo dentro de los problemas ideológicos de su siglo. Como las obras de Boccaccio y de Chaucer, el "Libro de buen amor" pertenece a un momento de crisis de los ideales de la antigua Edad Media. En esta pueden señalarse dos épocas: una en que predominan las virtudes varoniles, los héroes, las "gestas"; otra en que avanza el sentido de lo femenino (devoción a la Virgen, amor galante, triunfo de la sensualidad). Ya el siglo XIII comenzaba una diferenciación. El paso de las gestas a los temas novelescos de los libros de

caballerías (literatura francesa), la escuela del 'dolce stil nuovo' (Italia) y los comienzos del Dante, y la literatura mariana en España ("Miracles" de Berceo; "Cantigas" de Alfonso X) revelan una sensibilidad distinta. A la rudeza de las "gestas" había sustituido un concepto totalmente diverso de la ternura. Pero el siglo XIV ahonda más en esta nueva modalidad: Cifñendonos al Arcipreste, no faltan en él los motivos marianos. Su libro se abre con una invocación en que María ocupa parte importante; "Ayúdame, Gloriosa, madre de pecadores". Como la Virgen es, para el poeta, "comienzo e raíz" de todo bien, después de definirse el libro se riman los "Gozos de Santa María", en dos formas, inspiradas (principalmente la primera) en el tipo estrófico del "zéjel" árabe. Después de una de sus escabrosas aventuras, el poeta entra en la ermita de Santa María del Vado y se postra ante la que es "luz luciente al mundo, del cielo claridad", humillado y conrito:

 Mi alma e mi cuerpo ante tu majestad
 ofrezco con cantigas e con grand homildat;

en pasaje que revela la hondura - humana y poética - de su íntima crisis entre la sensualidad y la devoción. En su oración dedica a María sus estrofas sobre la "Pasión de Nuestro Señor Jesucristo". Al acabarse el libro, vuelve el Arcipreste a pensar en María que "es comienzo e fin del bien", y le dedica de nuevo dos series de "gozos", el "Ave María" y cuatro "cánticas de loores", en una de las cuales está el bello motivo de "Quiero seguir - a ti, flor de las flores". En estos cantos devotos hay influjos o coincidencias respecto a diversos himnos litúrgicos, como el "Gaude", "Virgo Mater Christi", que parece ser francés y del siglo del Arcipreste.

 Pero esto es casi sólo una supervivencia del siglo XIII, si bien con la variante - ya claramente visible en Alfonso X respecto a Berceo - de utilizar la forma lírica

en vez de la épica. Lo esencial del libro del Arcipreste es toda la parte del "loco amor", en que se pasa desde las galanterías más finas de la nueva época a la ardiente sensualidad del contemporáneo de Boccaccio. En el tránsito del siglo XIII al XIV, Dante revela bien a las claras lo que será la evolución de los valores femeninos en la Edad Media. La escala es clara. Ya no es la Virgen, pero es una mujer que está en el paraíso cerca del trono de la Madre de Dios. Beatrice es la mujer, pero la mujer en el cielo, que es a la vez la niña que enamoró al poeta y el símbolo de la Teología. Si siguiéramos lo que Auguste Comte llamó "ley de los tres estados", Beatriz representaría el momento teológico. Pero, en Petrarca, Laura es ya una abstracción, el "estado metafísico", en la evolución de la mujer en el fin del medievo. Y en Boccaccio, el Arcipreste y Chaucer entramos en la "etapa positivista". Si en el tercer estado Comte sólo hallaba hechos y relaciones entre los hechos, para estos tres artistas la mujer es cada una de las mujeres en cuanto es placer y "compañía siempre nueva". En el "Decamerone" de Boccaccio toda una legión de amantes placenteras y rientes sustituye a la Laura de los "Trionfi" y pueden ser el coro de ninfas de la mujer concreta que impresionó más a Boccaccio: Fiammetta, que es esto; una "llamita", una llama de juego y de placer (14). El Arcipreste nos revela claramente cual es su filosofía de la mujer:

E yo como soy home como otro pecador
hobe de las mujeres a las veces grand amor.

¿Cómo era este "amor"? Citando a Aristóteles, el Arcipreste cree que el mundo está movido por dos grandes necesidades; la de "haber mantención" y la de "haber juntamiento con fembra placentera". El amor sensual no diferencia al hombre del bruto. En la misma línea se agrupan "hombres, aves, animalias, toda bestia de cueva". En la "Respuesta que don Amor dió al Arcipreste", se expresa claramente cómo el amor se concibe sólo como motivo de placer y aventura fácil en la pintura de la mujer que debe buscarse:

Cata mujer hermosa, donosa e lozana...
Busca mujer de talla, de cabeza pequeña,
cabellos amarillos, non sean de alheña,
las cejas apartadas, luengas, altas en peña,
ancheta de caderas; esta es talla de dueña.
Ojos grandes, fermosos, pintados, relucientes,
e de luengas pestañas bien claras e reyentes,
las orejas pequeñas, delgadas - paral mientes;
si ha el cuello alto, atal quieren las gentes-
La nariz afilada, los dientes menudi(e)ilos,
eguales e bien blancos, un poco apartadillos,
las encivas bermejas, los dientes agudillos;
los labros de la boca bermejios, angostillos.
La su boca pequeña, así de buena guisa,
la su faz sea blanca, sin pelos, clara e lisa;
puña de haber mujer que la veas sin camisa;
que la talla del cuerpo te dirá esto a guisa.

Pero sobre la sensualidad menuda, eleva el autor aquí, como siempre, el tono de creación, el entusiasmo, la vitalidad de estilo, la amplitud del poema.

En las estrofas 1606 a 1617 - aparte lo que hay de motivo literario y ciertos rasgos ironicos -, el poeta confiesa que prefiere las mujeres pequeñas a las de gran estatura, porque "es en la dueña chica amor e non poco". Entre vivas y sugeridoras imágenes se revela en entusiasmo por las que son "frías como la nieve e arden como el fuego".

En las aventuras de amor del libro del Arcipreste pueden notarse diversos grados en la estimación e idealización de la mujer. Encontramos el tipo más bajo, groseramente sensual, en las serranas toscas y feas, donde aparece claramente destacada la fuerza caricatural del gran humorista. Si comparamos las descripciones de las serranas y la parte narrativa de la aventura con las "cánticas" líricas que las siguen, veremos como en éstas, dentro de su

realismo, hay un asomo de idealización o de eliminación de los detalles más feos y grotescos. Puede observarse esto en las "figuras" de la serrana "cerca de Tablada" y la cantiga lírica, animada y ligera que se inserta a continuación. En esa galería de serranas advertimos la "chata recia, que a los homes ata", que se lleva a cuestas al poeta; la vaquera de Riofrío, que le da con la cayada en las orejas y le lleva a la fuerza a su cabaña; la de "cerca el Cornejo", bien vestida y tonta, que se quiere casar con él "como con su vecino", hasta llegar a la apoteosis de la fealdad y de la caricatura en la moza tan horrible que

en el Apocalipsi San Joan Evangelista
non vido tal figura nin de tan mala vista,

que merece la pena destacar:

Había la cabeza, mucho grand sin guisa,
cabellos muy negros mas que corneja lisa;
ojos fondos, bermejos, poco e mal devisa;
mayor es que de yegua la parada do pisa.
Las orejas mayores que de añal burrico;
el su pescuezo negro, ancho, velloso, chico;
las narices muy gordas, luengas de zarapico...
Su boca de alano e sus rostros muy gordos,
dientes anchos e luengos, asnudos e moxmordos (15),
las sobrecejas anchas e más negras que tordos...
Mayores que las mías tiene sus prietas barbas...,etc.

En un tono totalmente distinto está el episodio de doña Endrina, seguramente el más apartado de la realidad, ya que está inspirado en la comedia latina "Pamphilus". El enamorado habla en tono plenamente idealista, trovadoresco:

Esta dueña me ferió de saeta enarbolada,
atraviésame el corazón, en él la tengo fincada.

Y la bella descripción estilizada culmina en la aparición de la dueña "de fermosura e donaire":

¡Ay Dios, e cuán fermosa viene doña Endrina por la plaza!
¡Qué talle, qué donaire, qué alto cuello de garza!
¡Qué cabellos, qué boquilla, qué color, qué buen andanza!
Con saetas de amor fiere cuando los sus ojos alza.

En cambio, dos episodios noblemente dignificados pueden ser precisamente autobiográficos. El del comienzo del libro, acaso "el primer amor" del poeta, presenta una noble dama "de dueñas señora", vestida de oro y seda, que siempre habla cordialmente y sonríe al autor, pero de la cual no puede conseguir más: "Nunca al fizo por mí, ni creo que facer quiso". Bastante al final del libro la pasión por la monja doña Garoza puede hacer decir al Arcipreste:

Mucho de bien me fizo con Dios en limpio amor
en cuantos ella fué viva Dios fué mi guidor.

.....

Para tales amores son las religiosas;
para rogar a Dios con obras piadosas.

En esta pasión puede verse el doble plano - irónico y sentimental - en que se mueve es obra de última Edad Media. Al recomendar Trotaconventos al Arcipreste "que amase alguna monja", aparece el lado realista y cómico; las golosinas que le regalará la amada; el ser ésta encubierta, pródiga, de pasión duradera. En las visitas de la vieja a doña Garoza - la religiosa -, ésta, con notable discreción, se vale de "enxiemplos" esopicos para exponer las dificultades de su amor. De este modo entra el terreno realista en la forma de apólogos, típica de la técnica del siglo XIV, mientras vuelve a surgir el primer aspecto en las "figuras" que del Arcipreste hace su tercera. Lentamente se va idealizando el episodio. Juan Ruiz logra ver, de mañana, a la monja en oración:

¿Quién dió a blanca rosa, hábito, velo prieto?

Toda la aventura se reduce a miradas, conversaciones, sin perderse "la vida muy limpia" de doña Garoza en la "Locura del mundo". El detalle sentimental aumenta; la monja muere al poco tiempo. Claro está que la época dejaba su perfil duro y cruel. El Arcipreste, aun con su "pesar e tristesa", se consuela con una mora recitadora y bailarina.

A S C E T I S M O Y V I T A L I S M O

El Arcipreste vive en la época de pleno choque entre la corriente ascética de la Edad Media anterior y el triunfo de la vida que culminará en el gran Renacimiento. Así el contraste es patente en las obras significativas. Junto a la mueca de dolor mortal de la peste de Florencia cabriolean las procaces narraciones del "Decamerone", que en gran parte transcurren en medios monásticos. A lo largo de la peregrinación a Santo Tomas de Canterbury se deslizan las aventuras galantes y maliciosas del libro de Chaucer. Juan Ruiz ofrece el mismo contraste. En el prólogo del libro, después de citas de las "Decretales" y de glosar el versículo de un salmo en que se sacan consecuencias sobre la santa Ley y el amor divino y la vanidad de la pasión erótica, nos hace el efecto de que asoma la cabeza un diablillo picaresco que parece guiñar los ojos al decir en medio de tanta solemnidad: "Empero porque es humana cosa el pecar, si algunos (lo que non les consejo) quisieren usar del loco amor, aquí fallarán algunas maneras para ello". En todo el libro aparece la doble posición, ascética y sensual, que produce un conjunto tan representativo de época. Así, después de cada aventura de amor no es raro encontrar disquisiciones morales, como las que al comienzo se refieren a que todas las cosas del mundo son vanidad, salvo el amar a Dios, o las

que, tras las fábulas esópicas, comentan los daños de los siete pecados capitales. No debemos perder de vista lo que realmente significaba esta extraña amalgama. El siglo XIV presentaba una Iglesia relajada y sometida a la política, que en la corte de Aviñón - contra la que clamó otro gran escritor nuestro, López de Ayala - hacía anidar las más bajas expresiones de la sensualidad bajo la pompa de las purpuras. Aviñón, denostada por Petrarca con calidos acentos, como sierva de la gula y la lujuria, evocada entre un coro de bacantes paganas danzando en torno a Belcebu, llevaba sobre sí esta maldición de uno de los más fuertes sonetos: "Fiamma dal Ciel su le tue treccie piova". La simonía que sepultó hasta a algún pontífice en el Infierno del Dante aparece como un tema propio de la corte romana en los alejandrinos de Juan Ruiz. En ella todos hacen reverencia al dinero, que puede convertir a los clérigos necios en dignidades de la Iglesia

El dinero los daba por bien examinados;
a los pobres decían que non eran letrados.

Los monjes - se nos dice - maldicen la codicia en sus sermones, pero luego venden los perdones y la dispensa de ayuno

Con el dinero cumplen sus menguas e sus razas;
mas condesijos (1) tienen que tordos nin picazas(2)

La ironía sobre la avaricia del clérigo, insinuada antes en la Disputa de Elena y María, vuelve a señalarse en esas estrofas en que aparecen los hombres de la Iglesia esperando la muerte del feligrés adinerado, como los cuervos ante un asno muerto, clamando: "Cras, cras nos lo habremos, que nuestro es ya por fuero" (3).

Dentro de la gran descomposición aparente de los cimientos del catolicismo surgen las mezcolanzas entre divinas y escabrosas del autor, como en Chaucer o en Boccaccio.

¿Qué significación podríamos dar hoy a un escritor que narra la "edificante" historia de la confesión falsa y grotesca de fra Ciappeletto en el primer cuento del "Decamerón"? Y sin embargo, ¿no es Boccaccio el autor de los grandes libros ascéticos de su vejez? Así, es difícil enjuiciar por un solo lado la personalidad contradictoria del Arcipreste, poeta y hombre de su siglo. La significación del triunfo del amor era más inconsciente que declarada. Pero, aparte de toda la intención del poeta, ahí queda esa victoria de Eros sobre el ascetismo. Después del imperio de la Cuaresma, el Amor y la Carne vienen a dominar al mundo, en el mes de abril cuando el sol llena de claridad a la tierra, cuando los pastores tañen sus zampoñas y todos los seres de la naturaleza se alegran y se llenan de luz;

Día era muy santo de la Pascua Mayor,
el sol era salido muy claro e de noble color;
los homes e las aves e toda noble flor
todos van a recibir cantando al Amor.

Se unen los cantos placenteros y dulces de los pájaros - gallos, ruiseñores, papagayos, calandrias - con la alegría de los árboles, que reciben al dios "con ramas e con flores" y los instrumentos musicales que hacen sonar las dueñas y los hombres enamorados. Se unen las notas agudas de la guitarra con los gritos de las altas notas del rabel y los alegres contrastes de la flauta y el tamboril. Trompas, añafiles, panderos suenan en el coro de juglares. Pero la señal visible del triunfo del Amor sobre el ascetismo es inconfundible en las grandes procesiones de clérigos y monjas de todos los grados y órdenes que vienen entonando cantos litúrgicos a recibir al Amor. Cistercienses y benedictinos, las órdenes militares, franciscanos y agustinos, trinitarios y monjas de todas las reglas "las blancas e las prietas" unen sus voces de júbilo parodiadas de los rezos canónicos: "Venite exultemus" cantan en alto grito, "Te amorem laudamus" le cantan a él, "Mane nobiscum Domine",

que tañen a completas" (19). Suena el valle de todos los grandes ruidos, y aparece "Don Amor el lozano" ante el que todos se arrodillan hacen ofrecimientos. "Señor - dicen los frailes nos te daremos monasterios honrados, refitorios muy grandes e manteles parados; - los grandes dormitorios de lechos bien poblados". El tema pagano de bodas rientes se une con las formas de la liturgia católica;

Día de Cuasimodo, iglesias e altares,
vi llenos de alegrías, de bodas e cantares;
todos habíen gran fiesta, facíen grandes yantares.
Andan de boda en boda clérigos e juglares.

Junto al tono de creación, elevado a símbolo, el conflicto entre moral teórica y realidad alcanza formas más a ras de tierra. Quizá el ejemplo típico sea la "Cántica de los clérigos de Talavera" agregada a uno de los códigos del libro. Cuando el arzobispo don Gil de Albornoz envía al cabildo de Talavera las cartas en que se contienen las condenaciones del Papa contra los amancebamientos de sacerdotes, la animada discusión no puede ser más regocijante. Iniciado el tema "con rabia del corazón" de un clérigo, los efectos en el auditorio son tremendos, oyéndose frases como éstas; "¿Que yo deje a Orabuena la que cobré antaño?..." "E del mal de vosotros a mí mucho me pesa - otrosí de lo mío e del mal de Teresa"... "Que si yo tengo o tove en casa una sirvienta - non há el arzobispo desto por qué se sienta"... "En mantener home huerfana obra es de piedad, - otrosí a las vibdas, esto es cosa con verdat". Esta cántica enlaza con los motivos de la poesía goliardesca. Revela influencia de la "Consultatio sacerdotum", atribuida a Walter Map, de la cual procede la cita latina "Vobis enim dimittere quam suave" (20).

LA CRISIS DE LA RENUNCIA CRISTIANA

La primera Edad Media se había identificado, dentro de la especial interpretación que llevaba a las estilizaciones de los siglos XI y XII, con el espíritu de renunciamiento de lo terreno en la tradición cristiana. El gótico del XIII seguía aún estos caracteres. Desde el pensamiento a la plástica, la vida es el "valle de lágrimas" que debe dejarse con alegría ante la verdadera existencia que se abre con la muerte. La verdadera vida es "la otra", la de ultratumba. En Dante, final de esta concepción, es aún el motivo esencial, la existencia supraterránea. - No en vano el poema de la primera Edad Media tuvo su acción en el infierno, el purgatorio y el paraíso. - Pero con Dante entramos ya en el siglo XIV, y así asomara dentro del infierno el tema humano, el recuerdo de las delicias del amor, en el episodio de Paolo y Francesca, por ejemplo. Después - pasada la concepción abstracta del triunfo de la Muerte en Petrarca, Boccaccio abrirá las fuentes desbordantes de la alegría del vivir. Otra nueva concepción se sobrepone al tema alegre o resignado de la "renuncia" cristiana. En el siglo XIV el tema de la danza de la Muerte presenta el aspecto trágico que ofrece la fatal separación de la vida, junto a la resignada sonrisa de los tiempos anteriores. Ahora la mueca de terror y de lástima imperará en las relaciones del Hombre con la Muerte. Esta no es ya el camino para la liberación; es la pesadilla que atormenta a los seres contentos y gozosos de vivir.

No podía faltar en el Arcipreste este motivo. Aparte de todo lo que hay de pugna entre ascetismo y goce de la carne, entre las picarescas aventuras de la acción y las moralidades de los apólogos, aparece claramente la reacción del hombre del siglo XIV, sanguíneo, sensual, goza-

-dor de la vida, frente al motivo de la muerte. Condolido por la pérdida de Trotaconventos, Juan Ruiz se eleva a un motivo personal intenso que representa este aspecto agónico (de lucha) de su época. Una intensa diatriba contra la Muerte comienza con esta imprecación:

Ay muerte, muerta seas, muerta e mal andante;

y contiene el motivo "igualitario" de las danzas macabras:

A todos los egualas e los lievas por un prez (21)
por papas e por reyes non das una vil nuez.

El hombre no puede huir de ella, su venida es triste:

Non hay en ti mesura, amor nin piedad;
sinon dolor, tristeza, pena e grand crueldad.

Una fuerte y valiente expresión del sentimiento de la repugnancia de la Muerte hace perfectos algunos versos característicos:

Dejas el cuerpo yermo a gusanos en fuesa,

.....

De fablar en ti, Muerte, espanto me atraviesa.

Con la llegada de la Muerte, los que más querían "al hombre en vida", le abandonan con horror:

Todos fuyen dél luego como de res podrida,

Como después, en el siglo XVII, expresará terriblemente el pintor Valdés Leal, el más noble y rico, "vil, fediondo es muerto; aborrida villezta". Todos, sabios o ignorantes, se estremecen de horror.

En el mundo non ha cosa que con bien de ti se parta,
salvo el cuervo negro, que de tí, Muerte, se farta.

No falta el cuadro de realismo pesimista, lleno de de misantropía. Cuando muere un hombre, sus parientes se preocupan de la herencia y las ventajas de la sucesión. Cuando "sale el alma" del cuerpo del rico: "Déjanlo so la tierra solo, todos han pavor". La viuda moza antes de terminar la misa de requiem piensa casarse con otro más rico o más gallardo. Para nada sirve amontonar tesoros en la tierra; "Allegó el mesquino e non sopo para quion". El temperamento sensual del Arcipreste no podía olvidar el contraste entre los gozcos de los sentidos y los halagos de la carne y la negativa de la muerte;

Los ojos tan fermosos poneslos en el techo,
ciegaslos en un punto, non han en si provecho;
emmudeces la fable, faces emronquecer el pecho...
El oír e el oler, el tañer, el gustar,
todos los cinco sesos tú los vienes tomar...
Tiras toda vergüenza, desfees fermosura,
desadonas la gracia, demuestras la mesura,
enflaqueces la fuerza, enloqueces cordura;
la dulce faces fiel con tu mucha amargura.

En este verso condensa los efectos de la negación de la muerte: "Muerto; matas la vida; el mundo aborreces". La vida es, pues, algo muy importante; el mundo - el antiguo enemigo del alma - también (22).

EL SENTIDO

JUGLARESCO DEL "LIBRO DE BUEN AMOR"

El Arcipreste, hombre indudablemente de abundantes lecturas, concededor de varias lenguas y diversas formas literarias, sentía verdadero placer en colocarse al lado del pueblo; de las danzaderas moras, de los clérigos goliar-

-descos, de los estudiantes tramposos, de los ciegos mendigos. Para todos estos se escribieron poesías del "Libro de buen amor", en el que la parte cantable se distingue de la forma tradicional narrativa del "mester" de Berceo. En ocasiones la broma del autor le lleva a identificarse con las gentes, para las que muchas veces escribe: "Escolar só mucho rudo, nin maestro nin doctor". A través del tema descrito como autobiografía, se incrustan motivos líricos completamente populares, ya religiosos como los "gozos de la Virgen" o los "ditados" a la Pasión de Cristo, ya "trovas cazurros" como la de "mis ojos non verán luz", "cánticas" de serrana, de estudiantes pobres ("Señores, dat al escolar") o cantares de ciegos. La famosa cántica, aludida, de los clérigos de Talavera ofrece un aspecto marcadamente goliardesco, y está hecha, como decíamos, a imitación de la "Consultatio sacerdotum", atribuida a Walter Map.

Pero además de este aspecto juglaresco de parte del libro, todo él aparece íntimamente ligado a esta clase de poesía (23). Un juglar "cazurro" del siglo XV recitaba y cantaba en las plazas de las ciudades castellanas el libro del Arcipreste. Se nos ha conservado el libro de notas o índice-repertorio de su recitación, y encontramos en una de sus hojas esta curiosa indicación: "Agora comencemos del libro del Arcipreste; toma aqueste de xemplo que vos dixere:

Des que pesa más el vino que el seso
dos o tres meajas por esc
se contienen coitas e males e dolores e barajas;
departían los ombres como picaças e grajas;
el mucho vino es bueno en cubas e tinajas,
'mas non aca en las cabezas".

La estrofa en cuestión es la núm. 547 de Juan Ruiz con variantes (24), pero se agrega una especie de estrambote (subrayado), que, aunque en broma, para Menéndez Pidal revela la índole moralizadora del juglar. En estas re

-citaciones por juglares del "Libro de buen amor", se narra ría la parte escrita en cuaderna vía y se cantarían todas las otras partes (cánticas de serrana, gozos u otras poesías religiosas, trovas de ciegos o escolares y cantares cazurros). No hay que olvidar que a toda esta parte lírica destinada al canto alude el autor al decirnos que su libro fue compuesto para enseñar a algunos "lección e muestra de metrificar e rimar, e de trovar; ca trovas e notas, e rimas e ditados, e versos que fiz complidamente segund que esta ciencia requiere". El aspecto de poema de juglar, que puede ser añadido o modificado, no asustaría al Arcipreste, ya que claramente nos dice:

Cualquier home que lo oya, si bien trovar sapiere,
más ahí añadir e emendar si quisiere,
ande de mano en mano a quinquier quel pidiere;
como pella a las dueñas, tomelo quien podiere.

Y aun más claramente confiesa el tono de su libro:

Por vos dar solaz a todos fablévos en juglaría.

Juan Ruiz emplea en la parte destinada al canto las formas métricas de los juglares, como, por ejemplo, el estribote, consistente en un pareado ("villancico"), y su desenvolvimiento en estrofas de seis versos, formados generalmente por tres versos de la misma rima, el llamado "vuelta", en que reaparece la consonante del distico inicial, y la repetición de este mismo. Ejemplo típico es la trova cazurra sobre el picaresco comportamiento de Fernán García: "Mis ojos non verán luz..."

El Arcipreste es un escritor todo vitalidad, que crea abundantemente, que se prodiga sin ser difuso; que deja la señal del 'yo' en cada estrofa y en cada verso; el creador de todo un mundo personal y significativo de una época; el autor del gran poema que recoge todas las resonancias del siglo XIV.

N O T A S

- (1) El verso "Fija mucho vos salute uno que es de Alcalá" se lee en otro códice "... uno que mora en Alcalá", si bien es una variante más incorrecta. Se ha pensado, también, en Guadalajara como cuna de Juan Ruiz. La fecha de nacimiento se supone hacia 1283. La de muerte, hacia mediados del siglo XIV.
- (2) "Pues es de buen amor, emprestadlo de grado" (estrofa 1630, verso I). El "buen amor" o amor de Dios se contrapone al "loco amor", o amor mundano. No falta sin embargo, apoyo al título de "Libro de cantares", adoptado en la edición de Janer en "Autores Españoles" ("que pueda de cantares un lib ete rimar"; estrofa, 12, verso 3). El "Libro de buen amor" se conserva en tres códices; de Gayoso, que perteneció a T.A. Sánchez y lo publicó íntegro Janer ("Autores Españoles"); del Colegio Viejo de San Bartolomé de Salamanca, que es el más completo (hoy en la Biblioteca de Palacio, Madrid), y del cabildo de Toledo. Véase el excelente estudio de los manuscritos, léxico y gramática del Arcipreste, por JOSE MARIA AGUADO, "Glosario sobre Juan Ruiz, poeta castellano del siglo XIV", 1929).
- (3) Lo publicó primero Tomás Antonio Sánchez parcialmente, suprimiendo los pasajes escabrosos ("poco limpios"), que publicó en un apéndice AMADOR DE LOS RIOS, en su "Historia de la Literatura española", como en las ediciones "ad usum Delphinis", según comentó graciosamente Menéndez y Pelayo.

- (4) 'Juan Ruiz', 'Arcipreste de Hita', "Libro de Buen amor", texte du XIVe siècle publié pour la première fois, avec les leçons de trois manuscrits connus, par JEAN DUCAMIN Toulouse, 1901.

Otras ediciones: Edición y notas de JULIO CEJADOR en "La Lectura", 1913 ("Clásicos Castellanos"); edición, prólogo y notas de ALFONSO REYES, "Calleja", Madrid, 1917. Sobre la edición de Cejador, véase el comentario de G. Cirot en "Bulletin Hispanique", 1913, pp. 479-84.

Consúltese: MENENDEZ Y PELAYO, Historia de la poesía castellana en la Edad Media, t. I, y "Orígenes de la novela", t. I y III; A. DE LOS RÍOS, 'Historia de la Literatura española; los prólogos a las ediciones citadas; AZORIN, 'Al margen de los clásicos', 1915; J. PUYOL y ALFONSO El 'Arcipreste de Hita', estudio crítico, Madrid, 1906, JOSE M. AGUADO, 'Glosario sobre Juan Ruiz', Madrid, 1929.

- (5) No falta razón a Aguado al decir ('Glosario...', 178-9):

"Si admitimos... que la ficción abunda en los relatos autobiográficos de Juan Ruiz, debemos suponerlos ficticios todos mientras el hallazgo de documentos históricos no nos demuestre la verdad de lo acaecido. Que rer discernir, sin esos documentos, lo ficticio de lo real es lanzarse por el camino de la hipótesis, del capricho y de la aventura. Se puede sustentar muy bien que dichos relatos tienen algún fundamento real más o menos semejante o analógico, porque todas las ficciones de poetas y novelistas lo tienen; pero mientras no conozcamos por otra parte dichos fundamentos, no pasará de conjeturas cuanto de su semejanza o analogía con lo narrado se afirme".

- (6) Menéndez y Pelayo confundió la comedia 'De Vetula' (en que Ovidio es burlado en una cita de amor por una vieja) con el "Pamphilus, De amore", en que dos amantes,

bajo la protección de Venus -solicitada por el galán-, llegan a la consecución de sus deseos por intervención de una tercera, la vieja "Anus". El mismo rectificó en los "Orígenes de la novela", si bien volvió a la misma doble denominación en el tomo III de la misma obra. Aunque para Menéndez y Pelayo la confusión era sólo de título (desde luego supo muy bien el contenido de la obra que influyó en Juan Ruiz), insistimos en este punto por no estar rectificado en varios autores que repiten el croquis del autor de la "Antología de líricos", por ejemplo, Alfonso Reyes, en la edición citada.

Sobre el "Pamphilus" véase A. BONILLA Y SAN MARTÍN, 'Una comedia latina de la Edad Media (el Liber Pamphili), reproducción de un manuscrito inédito y versión castellana ("Bol. de la Acad. de la Historia", t. LXX, 1917; introducción, págs. 395-404; texto, 405-467).

(7) En "Al margen de los clásicos".

(8) Entre las obras que influyeron en el Arcipreste, explica ciertos aspectos del libro, el "De Amore" de Andrés Le Chapelain, monje medieval, que trata de la definición y poderío del amor, de las cualidades del perfecto amante, en forma un tanto fría y teórica. El Arcipreste ha superado esa especie de 'escolasticismo' del amor humano, con su cálida y pujante poesía. Véase el libro de Le Chapelain en ANDREAE CAPELLANI, ... 'De Amore Libri tres', text llatí amb la traducció catalana del segle XIV. Introducción y notes per Amadeu Pages, Castellón de la Plana, 1930; y la nota de F. BABELLOT, Le "Libro de Buen Amor" de l'Archiprete de Hita, en "Bulletin Hispanique", 1934.

- (9) Sobre la métrica del Arcipreste, véase el citado 'Glosario', de Aguado, páginas 93 y sigs.
- (10) Caballo de pelea.
- (11) Cejador, en su edición de Hita, cree ver referencias a las costumbres de algunos pueblos en los bautizos; pero la interpretación natural es a base de la liturgia solemne de las Vísperas o Laudes. Confróntese: "La fiesta de seis capas contigo la Pascua tiene", del mismo autor.
- (12) Procéde del "Fabliau"; "Du valet au douce fames", pero mejorando el original, y señalando su personalidad en todos los pormenores.
- (13) Sobre el Arcipreste fabulista, vide, por ejemplo: O. TACKER, "Die Fabeln des Erzpriesters von Hita im Rahmen der mittelalterlichen Fabelliteratur", Breslau, 1911.
- (14) Esta comparación, que creo instructiva y plástica, no deja cerrado el ciclo de los "estados". Comte, como el positivismo de su siglo, quedaba truncado. Precisamente, después de una evolución en que el "tercer estado" contiano llevaría hasta "La Celestina", la superación del ciclo está en la vuelta a lo esencialmente religioso; Reforma y Contrarreforma del XVI, era de los grandes místicos, sublimación católica de la Edad de Oro española y parte del barroco italiano, en que las 'llamas' del amor divino purifican las mentes y los corazones.

- (15) Suele interpretarse "moxmordos", como "arrecimados".
- (16) "Condesijos", escondrijos.
- (17) "Picazas", urracas.
- (18) "Parece que en alguno de estos acentos satíricos, hay ecos de las quejas de Guillermo de Saint Amour. Confróntese, AGUADO, ob. cit., págs. 1856.
- (19) Para las diversas citas litúrgicas, burlescamente contrahechas por el Arcipreste, aplicadas a motivos profanos, véase Aguado, 186-91.
- (20) El texto de la "Consultatio" dice; "O quam dolor anxius, quam tormentum grave - nobis est dimittere 'quonian suave ". Los goliardos llamaban 'qui niem-sua-ve!' a la barragana.
Sobre Map y los goliardos, consúltese; TH. WRIGHT, "The latin poems commonly attributed to Walter Map," 1841. Algunas frases de la "Consultatio" de Map, recuerdan la acción misma de la "Cántica" de Hita;
- Ex hinc loqui presbyter alter est paratus;
- Quid vult de me dominus papa vel legatus?
- (21) "Prez", precio.
- (22) Para varios aspectos ideológicos de este capítulo, confróntese mi obra "El sentido católico en la literatura española", 1940.

(23) Véase MENENDEZ PIDAL, "Poesía juglaresca y juglares".

(24) A do más puja el vino quel seso dos meajas,
facen roído los beodos como puercos e grajas;
pqr ende vienen muertes, contiendas e barajas;
El mucho vino es bueno en cubas e en tinajas.

Señal de las transformaciones que experimentaron los versos del Arcipreste en boca de los juglares recitadores, es la modificación de otros fragmentos del "Libro de buen amor", que se citan en el programa del recitador cazurro. Así leemos:

El que a dineros a consollación,
placer e alegría, del papa rrazón;
quien non a dineros de sí non es señor.

("Si tovieres dineros habrás consollación,- placer e alegría, del papa ración..." El verso "El que non ha dineros, non es de sí señor" corresponde a la estrofa anterior).

Allá en Roma donde es lla santidad
a el dinero fazen gran sollenidad,
ansí se omillan a ello como a lla majestad.

("Yo vi en corte de Roma, do es la santidad,- que todos al dinero fazen grand homildad,- gran honra le fazian con gran solepñidad; - todos a él se homillan como a la majestad").

HISTORIA GENERAL DE LAS LITERATURAS HISPANICAS

Publicada bajo la dirección de

D. GUILLERMO DIAZ - PLAJA

Con una Introducción de

D. RAMON MENENDEZ PIDAL

I

DESDE LOS ORIGENES HASTA 1400

EDITORIAL BARNA, S.A.

BARCELONA

--1949 --

EL ARCIPRESTE DE HITA

por

GONZALO MENENDEZ PIDAL

Catedrático de Literatura

(Págs. 471 a 490)

EL ARCIPRESTE DE HITA

Durante los siglos XII y XIII hemos visto ampliarse enormemente el horizonte que ante el estudioso se ofrecía; ya no pudo ser una sola escuela ni una universidad la que satisficiera todas las ansias de saber. El estudiante, clérigo o seglar, tenía generalmente que visitar diversas ciudades para aprender lo que deseaba. Esto dió origen a que muchas gentes, cubriéndose con una falsa vocación de aprender, viajasen de un lado para otro; de ellas fueron los 'clérigos vagantes', que ya en el siglo XIII eran más comunmente conocidos con el nombre de 'goliardos', los cuales con un gran deseo de ver cosas y de vivir en libertad, con sólo el dote de sus cantos, peregrinaban de un lado para otro, haciendo gala de su vitalidad rebelde y alegre y teniendo como cuarteles generales los grandes centros universitarios. Esta convivencia universitaria les daba una cierta cultura que vertían a través de un arte juglaresco y popular en su poesía satírica y caricaturesca.

En la primera mitad del siglo XIV se nos ofrece una de las obras más originales de la literatura española y que, de encuadrarse en algún casillero, habríamos de

hacerlo en el de la rebelde literatura goliardesca.

Los manuscritos

Se nos conserva en tres principales manuscritos que conocemos con los nombres de "Gayoso, Toledo y Salamanca". La copia del manuscrito de Gayoso está fechada en 1389 y es descuidada e incompleta; el manuscrito de Toledo parece de la misma época que el de Gayoso; por último, el códice de Salamanca es el más completo y mejor cuidado, por su calidad ha servido de base a la edición de Ducamin.

Este códice de Salamanca está firmado por Alfonsus Paratinensis (1), el cual fue un catedrático de vispera y cánones de Salamanca, obispo de Ciudad Rodrigo en 1463, y que en Roma, donde pasó los últimos años de su vida, fundó el hospital e iglesia de Santiago, muriendo allí en 1485. Por los años de 1417, cuando Alfonso de Paradinas estaba estudiando en Salamanca, copió para la biblioteca de su Colegio de San Bartolomé el libro del Arcipreste de Hita. La persona de este copista tiene gran interés; en primer lugar, el ser el natural de Paradinas (2) explica por sí sola los leonesismos que tanto abundan en su códice y que tanto chocan en la obra de Juan Ruiz; por otra parte, la calidad del copista da gran valor a todo el manuscrito y a los datos extraños al texto mismo del poema que en él se consignan.

Fuera de esto, se conserva un fragmento incluido en un curioso programa de un juglar cazorro del siglo XV (3), y otra tirada de treinta versos copiados a mediados del siglo XVI por el humanista toledano Alvar Núñez de Castro (4).

J u a n R u i z

El primer editor moderno del "Libro de Buen Amor", Tomás Antonio Sánchez, aprovechó ya las noticias referentes al autor transmitidas por los manuscritos que nos conservan la obra; casi todos los datos se hallan consignados en el cuerpo mismo del poema; sólo Alfonso de Paradinas nos ha dejado fuera del texto alguna noticia concreta referente al poeta.

En las estrofas 19 y 575 dice el autor del "Libro" llamarse Juan Ruiz y ser arcipreste de Hita (5); de la estrofa 510 parece desprenderse que era de Alcalá de Henares; la 1634, que procede del manuscrito de Toledo, dice haberse acabado el "Libro" en la era de 1368 (año 1330), y la misma estrofa, en el códice de Salamanca, da como tiempo en que se terminó el "romance" la era de 1381 (año 1343); más adelante veremos como pueden explicarse estas dos fecha-ciones.

Alfonso de Paradinas acaba su copia diciéndonos que Juan Ruiz compuso el libro, siendo preso por mandado del arzobispo de Toledo don Gil de Albornoz (p. 327). Por su parte, T. A. Sánchez (6) encontró como en el año 1351 el arcipreste de Hita ya no era Juan Ruiz sino un tal Pedro Fernández; hizo también notar como don Gil regentó la iglesia toledana de 1337 al 50 (7). Fuera de estos datos substanciales ya conocidos por Sánchez en 1790, hoy, al cabo de siglo y medio, poquísimos más sabemos en concreto sobre la persona de Juan Ruiz, ya que, a pesar de haberse podido deducir del texto, en buena ley, algunos datos concretos, más es lo que se ha tergiversado que lo conocido por Sánchez.

Muchos pasajes del "Libro de Buen Amor" tienen

indudablemente carácter autobiográfico y realista; otros muchos, por el contrario, pertenecen por entero a la fábula. Se nota claramente como en la narración de nuestro Arcipreste hay episodios explícitamente referidos a sí mismo, contados con criterio realista y expuestos en primera persona: "yo Johan Ruiz, el sobre dicho Arcipreste de Hita... nunca fallé tal dueña" (c. 575); otras veces, por el contrario, tiene buen cuidado en dejar patente la fábula: "mi estoria de la Fija del Endrino dixela por te dar ensiempro, non por que a mi vino" (c. 909). Cuando de él habla, ha sido notado (8) que lo hace sin dar cabida a la imaginación; así, al ofrecerse el mismo Arcipreste como galán, el retrato que de él hace Trotaconventos (c. 1485-89) tiene un marcado tinte realista bien lejano a cualquier modelo retórico; y no podemos decir lo mismo del retrato que la buhonera hace de don Melón de la Huerta (c. 727-28) a quien pinta como un dechado de galanes.

Esta diferencia narrativa no es bien estimada por todos los estudiosos actuales y trae notable confusión a la interpretación. Así, por ejemplo, ha habido quienes entienden (9) que la cantiga de los clérigos de Talavera puede tomarse por relato autobiográfico e incluso deducirse de ella que Juan Ruiz escribió el libro siendo ya viejo. Pero esto sólo puede decirse olvidando que del arcipreste que allí figura no se habla nunca en primera persona (10) y que toda la cantiga de los clérigos de Talavera, aun estando puesta en conexión con la actualidad toledana, fue directamente fabulada sobre la "Consultatio Sacerdotum" de los poemas atribuidos a Gualterio Map (11); pero es más: en los poemas latinos que sirven a Juan Ruiz de fuente, es también un 'decanus collegii' o un quidam veterum' (12) el primer interlocutor en la reunión de clérigos.

La prisión

El manuscrito de Salamanca contiene numerosas coplas en que Juan Ruiz dice hallarse encarcelado; al final del códice el copista Alfonso de Paradinas afirma textualmente que Juan Ruiz compuso el texto allí transcrito "seyendo preso por mandado del cardenal don Gil arzobispo de Toledo". A pesar de todo, se ha querido demostrar que la prisión a que aluden los versos de nuestro Arcipreste "es una designación retórica de la vida terrena del pecador" (13). Juan Ruiz explícitamente nos habla de su prisión en el códice de Salamanca y sólo en él; dirigiéndose a Dios, dice: "Saca a mi coy tado desta mala presión", "sácame... de esta presión", "libre a mi, Dios mio, desta presión de yago", y ésta es la que algunos quieren sea "la prisión mundana del hombre". Pero es el caso que si esta prisión a que se refiere el Archipreste désignase la vida terrena, mal podría explicarse como quien dice: "confieso en verdad / que so pecador errado" (c. 1675), se queja "de aqueste dolor que siento / en presión sin merescer (c. 1674). Y aun resultaría peor de explicar como Juan Ruiz puede atribuir su encierro a "traydores" (c. 7) y "mezcladores" (c. 10), cuando tan fácil es entender en todo estos pasajes que el autor se refiere a una prisión real a que se halla condenado por obra de gentes a quienes tachá de calumniadores. Nótese por último, y una vez más, que todos estos textos referentes a su encarcelamiento los consigna Juan Ruiz sólo en la versión del códice salmantino.

Nombre del libro

El libro del Arcipreste de Hita se había divulgado de antiguo sin título. Los manuscritos que nos lo conservan no lo tienen. Cuando en 1790 Sánchez publicó la obra

de Juan Ruiz, le dió el nombre de "Poesías del Arcipreste de Hita; en 1864 Janer lo reeditó con el título "Libro de los cantares de Joan Roiz Arcipreste de Fita, hasta que en 1898 Ramón Menéndez Pidal (14), basándose en el texto mismo del poema (estrofas 13, 18, 66, 68, 932, 933, 1630, etc.), entendió que había sido designado "Libro de Buen Amor".

Por amor de la vieja e por decir razón
"Buen Amor" dize al libro e a ella toda razón.

(C. 933).

El título fué aceptado por Ducamin y hoy es usual. "Buen Amor" se nombra, en contraposición al "loco amor" mundano, si bien en la estrofa 932 se encierra malicia a este respecto: "Nunca digas nombre malo nin fealdad/ llamatne 'buen amor' e faré yo lealtat".

L a s d o s r e d a c c i o n e s

El códice de Toledo dice que el poema se escribió en 1330; está incompleto y con el de Gayoso pueden llenarse varias de sus lagunas. El códice de Salamanca comprende mayor número de pasajes que los dos anteriores y ofrece variantes substanciales con respecto al texto que los otros dos representan, y además fecha la composición trece años más tarde, esto es, en 1343. Sánchez notó ya a fines del siglo XVIII que las variantes entre el códice de Salamanca de una parte, y el de Gayoso y Toledo de otra, eran de tal clase, que inducían a suponer se debían a la misma mano del Arcipreste (15). Todos estos problemas vinieron a ser explicados por R. Menéndez Pidal (16), quien entiende que el "Libro de Buen Amor" tuvo una primera redacción hecha en 1330 y a la cual pertenecen los códices de Toledo y Gayoso; en esta redacción no se hace alusión alguna a la prisión. Tal vez

el éxito popular del libro hizo que su autor diese una nueva versión enriquecida principalmente con fragmentos típicamente juglarescos; esta nueva versión es la fechada por Juan Ruiz en 1343, estando en prisión. Por tanto, el códice copiado por Paradinas contiene la versión definitiva de la obra, en la cual el propio autor corrige y adiciona la primitiva compuesta trece años antes.

Aparte de esto, parece probable que la obra se gestase aún más lentamente, acaso muchas de las canciones líricas nacieron antes que el texto general del libro y sólo más tarde fueron engastadas y parafraseadas en él (17).

Juan Ruiz, clérigo goliardesco (18)

El concilio celebrado en Valladolid en 1322, en su canon XX se preocupó de la ilustración y especialmente de la de los clérigos, a quienes concedió el seguir gozando de sus beneficios durante los años que asistiesen a las nuevas escuelas. Si Juan Ruiz se benefició de semejante criterio no puede asegurarse (19), pero lo cierto es que su obra revela haber frecuentado el ambiente estudiantil, y con mucha verosimilitud debió de ser el de Toledo, ciudad a la que por tantos motivos estaba ligado y que gozaba de antiguo, como vimos en el capítulo anterior, de universal estimación.

La mella que las costumbres mundanas producían en los clérigos juglares hizo pronunciarse en contra de ellos al concilio vallisoletano de 1228. Un siglo después el concilio de 1324, celebrado en Toledo, hubo de lamentarse nuevamente al ver incluso prelados de la archidiócesis demasiado aceptados por los livianos espectáculos juglarescos, y especialmente por la disipación que al clero llevaban las soldaderas (20). A Juan Ruiz, arcipreste de la archidiócesis

toledana, lo encontramos por estos años conviviendo con juglares y juglaresas y escribiendo para ellos (c. 1513). Su espíritu juglaresco él mismo lo declara cuando acaba el libro diciendo: "por vos dar solaz a todos fablevos en juglería" (c. 1633), y aun, si bien en este caso ya no pide bienes materiales, sino un "paternoster". Como ajuglarado que es, el Arcipreste de Hita se despreocupa de las "sílabas cuntadas", de la estricta clerecía primitiva, mezcla lo cómico y lo serio, baraja fábulas, cuentos y refranes, que, según frase feliz, "brotan en el libro como una gavilla de cohetes" (21), tiene trozos cazurros, cantigas de escarnio y parodia de gestas caballerescas (22); en fin, Juan Ruiz es un poeta que, como de él dice la vieja, "sabe los instrumentos e todas juglerías" (c. 1489). Y con un intrínseco sentido juglaresco entrega también su libro a la tradición para que cada cual ponga y quite de él lo que le venga en gana:

..... e con tanto fare
punto a mi librete, mas non lo cerraré; (c. 1626).
puede mas añadir e enmendar lo que quisiere,
ande de mano en mano a quien quier quel pidiere;
(c. 1629).

actitud que ha sido señalada como el polo opuesto a la preocupación que su contemporáneo don Juan Manuel sintió por la pureza en la transmisión del texto de sus obras (23).

Pero la juglaría del Arcipreste está en mucho tocada de modos estudiantiles; recuérdese, sin más, su tendencia a adornarse con erudición escolástica, preferentemente de autores clásicos, Aristóteles, Platón, Catón, Ovidio, Ptolomeo, etc., lo que le lleva en ocasiones a jugar con citas latinas. Y, en fin, él mismo nos dice que escribió cantares "para escolares que andan nocherniegos" (c. 1629), todo lo cual le va acercando al goliardismo que dejamos aludido a principios de este capítulo, pues si bien falta en el libro

el carácter de poesía petitoria, hay otros muchos rasgos que le caracterizan de goliardesco: áspero choque entre lo religioso y lo profano, entre lo moralizador y lo rebelde, y la sátira contra los clérigos y prelados, pudiendo servir de ejemplo para todo ello las "Cantigas de los clérigos de Talavera", tan directamente emparentadas con poesías atribuidas a Gualterio Map, goliardo bien caracterizado. También está dentro de lo típicamente goliardesco la parodia amorosa que del oficio de los clérigos hace Juan Ruiz (c. 372-87). Todo esto acaba por presentarnos a nuestro Arcipreste como el único caracterizado superviviente de la varia literatura que de este género existió en España.

Traza general del libro

Juan Ruiz, el más grande autor juglaresco de nuestra poesía medieval no épica, compuso en pleno siglo XIV un "arte de amar" con recuerdo extenso y explícito de Ovidio (c. 429, 446, 612)(24), pero reflejando en todo momento la personalidad de quien tenía mucho de juglar y de clérigo y bastante del mundo todo que en el siglo XIV le rodeaba. El Arcipreste, por lo demás, concibió la estructura de su libro como un extenso cancionero engastado en una biografía humorística, todo ello cubierto con un barniz de tipo didáctico.

La obra tiene dos tipos principales de fuentes, el eterno de las literarias y el vivo de la experiencia propia; de ello resulta en el libro de Juan Ruiz una originalísima disolución de lo vivido en lo leído, cosa que trajo grandes quebrantos de cabeza a los que con criterio estrecho quisieron rastrear las fuentes del Arcipreste. A una obra tan original y tan varia imprime el autor su principal unidad, no sólo de criterio, sino de tema, pues es la persona misma de Juan Ruiz la que sirve de urdimbre en la que se traman tanto

episodios narrativos, tantos pasajes líricos como se entremezclan en un "Libro" de tan peculiares características. Esta gran variedad de estilos y técnicas barajados en la obra de nuestro Arcipreste, debía traer a su vez consiguió ciertas peculiaridades en la difusión de sus versos; por ello puede ser que la obra se recitase en parte, mientras otros pasajes eran cantados, así como sucedía con los 'chanteables' franceses (25).

Juan Ruiz busca en diversas ocasiones convencer al lector del carácter didáctico de su libro; igual vimos hacer más de dos siglos antes a Pedro Alfonso, y aunque el carácter moralizante es idea que aflora en todas las obras de la Edad Media, este especial empeño justificativo indica por parte de Pedro Alfonso y Juan Ruiz cierto temor a las interpretaciones de los lectores; como muy justificadamente le sucede a otro contemporáneo de nuestro Arcipreste: Boccaccio; también en verdad se debe a la arraigada concepción didáctica que alcanza a todo lo medieval. Así el "Libro de Buen Amor" se nos ofrece como antídoto y lección, "empero porque es unaval cosa el pecar, si algunos (lo que non los consejo) quisieren usar del 'loco amor', aquí fallarán algunas maneras para ello" (f.6), y esto está dicho sin sarcasmo ni cinismo algunos; no se puede negar sinceridad en el Arcipreste cuando trata temas morales, ya que tampoco se le ha negado esa sinceridad al discurrir sobre los livianos. Juan Ruiz está firmemente convencido de la absoluta distinción entre lo lícito y lo ilícito, pero encuentra también excelentes razones para explicar la inclinación del hombre al 'loco amor'; la influencia de los astros (c. 152 ss.), peligros del aislamiento (c. 1316), flaqueza humana (c. 76) y hasta la necesidad de los placeres (c. 44 ss.).

En el Arcipreste, como en Ovidio, el amor hace su propia defensa y da su lección repitiendo varios de los consejos técnicos amorosos del poeta latino. Sin embargo, el influjo ovidiano es más bien general que textual. Como

ya notó Sánchez (26), más de cerca está seguida otra obra eró-
tica, "De Vetula" ('el Panphilus sive de Amore') de la que Juan
Ruiz hace una traducción parafraseada (los 780 versos latinos
se convierten en "Buen Amor" en 1528), introduciendo sólo los
pocos cambios necesarios para convertir en narración las es-
cenas y para dar vida actualizada a los personajes doña En-
drina, don Melón, Trotaconventos, a quienes nuestro Arcipres-
te hará correr por su tierra en medio de calles y soportales
de la España del 1330 (27), La procedencia de toda la histo-
ria de la 'fija del Endrino' la consigna explícitamente Juan
Ruiz (c. 811); por lo demás, el nombre de Pánfilo muchas otras
veces salta de la pluma del Arcipreste (c. 423-429, G. 574-
698). Sin duda alguna, la mayor originalidad de nuestro poeta
se cifra en este caso en la creación de Trotaconventos, ya
que en Juan Ruiz es innegable cobró una personalidad que no
tenía en el modelo latino; el Arcipreste nos ofrece una Tro-
taconventos ya con sus peculiares caracteres celestinescos
de tercería encubierta en fingidas ocupaciones y piedad (28).
El nuevo personaje va a gozar de larga vida en nuestra his-
toria literaria. Trotaconventos, después de actuar en la his-
toria de doña Endrina, seguirá siendo empleada en cuatro nue-
vas aventuras de amor, hasta que muere, y Juan Ruiz compone
su epitafio; pero no había de pasar mucho tiempo sin que
otras obras de nuestra literatura le diesen nueva vida. En
cuanto al nombre, a lo largo del relato, a partir de la es-
trofa 441 y hasta la 1572, en las trece ocasiones en que se
cita a la Trotaconventos, puede notarse la evolución de un
apelativo genérico que pasa a convertirse en nombre propio
(29).

Fuera de estas extensas fuentes temáticas, cabe
señalar otras semejanzas literarias con el "Libro de Buen
Amor". A los comienzos del siglo XIII pertenece un manuscri-
to persa de la "Historia de los amores de Bayad y Riyad"
en que "la vieja de Babilonia" cuenta sus tercerías entre dos
enamorados: un viajero mercader llamado Bayad y una joven
esclava a quien dicen Riyad. Nykl, su editor moderno, dió

una conferencia no publicada en que notó la semejanza entre "la vieja de Babilonia" y nuestras Trotaconventos y Celestina (30). Por lo demás, puede notarse también como en la historia persa la trama narrativa da pretexto a la intromisión de infinidad de pasadas, de igual modo que en el "Libro de Buen Amor" la vieja trama amorosa se halla recamada de fábulas, sátiras y poesías líricas.

Aventuras del Arcipreste

Ya dijimos de qué manera la obra de Juan Ruiz no sólo es deudora a la tradición literaria, sino también a la propia experiencia. Hay efectivamente varios episodios amorosos explícitamente referidos al mismo Arcipreste de Hita:

E yo como soy omne como otro peçador
ove de las mugeres, a las veces grand amor
provar omne las cosas non es por ende peor,
e saber bien e mal, e usar lo mejor (c. 76).

Pero hay que notar que cuando Juan Ruiz narra sus propias aventuras amorosas tiene buen cuidado de no subir el colorido; obsérvese también que los amores que él protagoniza en siete ocasiones (31) son siempre "sembrar avena loca" que acaban en "romer salvado", ya le ayuden el infiel Ferrand García, ya la taimada Trotaconventos o el desastroso Furón.

En cerca de cien estrofas (95-1048) nos narra el Arcipreste un viaje suyo por la sierra de Guadarrama. Con gran precisión topográfica nos informa realistamente de este recorrido hecho a comienzos de primavera (32). El motivo del viaje es el que tantas veces mueve a Juan Ruiz: un gran desec

de experiencia, "probar todas las cosas el apostol lo manda" (c. 750), dira en el primer verso del relato serrano, de modo semejante a como en algunas de sus empresas amorosas escribi "probar omne las cosas non es por ende peor" (c. 76).

C a n t i g a s d e s e r r a n a

A lo largo de su camino Juan Ruiz encuentra cuatro serranas que le salen al paso; al coronar el puerto de Malagosto, al pasar por Riofrio, junto a la Venta del Cornejo y al bajar de la Tablada. Despues de narrar en forma realista cada uno de estos encuentros, intercala una "cantica de serrana" donde libremente glosa el suceso en forma lirico-dramatica mas o menos caricaturesca .

Las cantigas de serrana del Arcipreste se nos ofrecen en 1330 como la primera manifestacion plena del genero. La critica contemporanea comenzo teniendolas por meras imitaciones de las pastorelas provenzales y francesas, ya suponiendo la imitacion directa o a traves de las derivaciones gallegoportuguesas. Mas tarde R. Menendez Pidal (35) puso de manifiesto como las analogias entre serranillas castellanas y pastorales francoprovenzales no son ni muy abundantes ni muy precisas.

La pastorella o vaqueira francesa que nace a fines del siglo XII nos ofrece siempre el cuadro de un caballero que en su paseo encuentra a una campesina guardando ovejas, cerdos o vacas; el caballero se apea para conversar. La pastorela provenzal, dentro de la misma traza, tiene un aspecto mas lirico; de ella deriva la gallegoportuguesa, donde ya la aventura queda reducida a un minimo; la vision momentanea de la pastora.

Por otra parte, las serranillas del Arcipreste de Hita se desenvuelven en ambiente bien distinto; refieren el encuentro de un andariego caminante, maltrecho, a quien una serrana forzuda y armada de cayado, honda o dardo pedrero cierra el paso exigiéndole regalos; si el viajero se resiste o pretende derivar en requiebros, es atacado y acaba teniendo que dar prendas o prometer grandes dádivas; entonces la serrana le guía por las abruptas sendas y a veces se lo carga al hombro como ligero zurrón y le hospeda en su casa en donde le ofrece de todo, incluso su propio lecho. En cuanto al metro, es de notar que las serranillas del "Libro de Buen Amor" pertenecen a un sistema totalmente diverso al de las pastorelas, pero sí perfectamente filiado con la métrica popular castellana.

El género que con tales características aparece en el Arcipreste de Hita podemos verlo perdurar a través de nuestra literatura en el siglo XV con Santillana y Carvajales, en la Edad de Oro con Lope, Valdivieso. Velez de Guevara, etc. Todo lo cual no quiere decir que la pastorela provenzal no haya ejercido influjo en su similar castellana; ella debió decidir a Juan Ruiz, o a cualquier otro ignorado predecesor, a dramatizar en forma de encuentro, viejos villancicos de caminantes serranos. También puede atribuírsé a influjo de la pastorela tolosana el contraste entre la monstruosa descripción que se hace de la mujer y las cortesías que le dirige el viajero en su diálogo (34). Mas tarde, en el siglo, XV, es indudable hubo un mayor influjo provenzal y francés (en Santillana, por ejemplo), pero en todos los cultivadores resulta también innegable que la arquitectura fundamental de las serranillas es diversa a aquella de las pastorelas tanto en lo temático como en lo formal.

FABULAS

A lo largo del "Libro de Buen Amor" se intercalan 25 cuentos breves, todos ellos enlazados en el relato general; unos se traen en apoyo de un juicio, algunos se relatan como síntesis de un episodio, otros sirven de argumento

a las discusiones entabladas entre los diversos interlocutores del poema, y, en fin, ninguno figura desligado del cuerpo de la obra. Todo lo cual está muy de acuerdo con el gusto de la época que tan inclinada fue a la cuentística ejemplificadora. Durante los siglos XIII a XIV, inunda Europa una temática narrativa de origen oriental con la cual estaban familiarizados en aquel período los hombres de cualquier condición social; los cuentos narrados en el "Libro de Buen Amor" pertenecen a ese gran patrimonio cuentístico de la cristiandad. Juan Ruiz nos cita concretamente la fuente literaria de uno de sus ejemplos; "dixo la mi vieja... esta fabla compuesta de Ysope sacada" (c. 96); la crítica moderna ha podido fijar la procedencia de casi todos los demás (35), resultando que la mayoría de las fábulas del Arcipreste de Hita proceden del acervo fedriano conocido por Juan Ruiz a través de Walther Anglicus; y se da el caso curioso de que es frecuente que muchos de los códices que tienen la obra del inglés Walter incluyen también otras de las manejadas por nuestro Arcipreste, tales como "Catonis Disticha," "Nasonis Liber de Remedio Amoris" y "Ars Amandi" (36).

Fuera de este núcleo de cuentos de tradición latina, Juan Ruiz intercala dos fábulas de pura tradición oriental, la de "El Asno sin orejas e sin coracon" (c. 893-903) y el "Exiemplo de la Raposa que come las gallinas en la aldea" (c. 1412-21), lo que pone de manifiesto una vez más la encrucijada de culturas en que vive la España medieval. Por cierto que el cuento oriental de la zorra que se finge muerta figuró ya en la versión española del "Libro de los siete sabios" (1253), pero el cuento que leemos en el "Buen Amor" indica que en España circulaba otra versión diferente de la de 1253. Aún quedan algunos cuentos de filiación dudosa o sólo atribuibles a tradiciones orales.

Esta procedencia hasta aquí reseñada la sigue Juan Ruiz con gran autonomía, llegando en ocasiones a cambiar la intención original de la fábula y siempre transformando lo abstracto del modelo en una pintoresca concreción

de detalles que aumentan la vida y la actualidad del relato (37). Por lo demás, es muy curioso señalar cómo en la selección mismo de los textos escogidos demuestra el Arcipreste sus propias características (38). Así, por ejemplo, los libros de "Buen Amor" y del "Conde Lucanor" narran la misma fábula del zorro y el cuervo, pero mientras don Juan Manuel sigue al "Romulo anglico completo", en donde la lisonja se plantea razonada e intelectualmente en forma cautelosa, el cuervo de Juan Ruiz sigue a Walter el Ingles en su lisonjear "a banderas desplegadas", aturdiendo y ofuscando con sus mentiras estrepitosas; viniendo a quedar de manifiesto la personalidad de cada autor por esta mera selección de las fuentes seguidas.

La sátira y la caricatura

El elemento burlesco y satírico se ofrece en el "Libro de Buen Amor" en abundancia y con caracteres acusados. Todo un extenso episodio como el "Combate de don Carnal y doña Cuaresma" (c. 1067 a 1224), no es otra cosa sino un pequeño poema épico caricaturesco; a esto sigue en el libro de Juan Ruiz un "triunfo" satírico (c. 1225-1314). Episodios de este tipo podemos continuar reconociendo en otras muchas partes del texto, así en el "ejemplo de la propiedad que el dinero ha" (c. 490-512) o cuando trata "de las propiedades que las dueñas chicas hán" (c. 1606-17), o ya cuando al morir Trotacerventos compone sobre su muerte un "planto" paródico (c. 1520-75) que se completa con el "pitafío" en forma de inscripción rimada, los cuales satirizan los honores funebres a que optaban los grandes personajes y donde figuran los lugares comunes de la tradicional retórica escolar (apóstrofe a la muerte, excelencias del muerto, etc.)

Juan Ruiz no deja de caricaturizar ni uno solo de los tópicos generalizados en su época y éste es uno de sus caracteres más acusadamente personal.

Ciertamente de los más importantes pasajes burlescos del libro de Juan Ruiz se han señalado antecedentes literarios; así, por ejemplo, el extenso "Combate de don Carnal y doña Cuaresma" se ha supuesto calcado sobre un texto francés del XIII (39). Sin embargo, un tan aficionado rastreador de fuentes como Lecoy llega a pensar (p. 247) que no todas las diferencias existentes entre ambos textos pueden atribuirse a una desbordante originalidad, sino que habrá que suponer a Juan Ruiz inspirándose en un tema difundido en formas varias y que pertenece por completo a las tradiciones de toda la Europa medieval, pero que nuestro Arcipreste localiza con gran realismo en la meseta castellana. En el paródico combate del "Buen Amor", Juan Ruiz hace vivir las anguilas de Valencia, las truchas del Alberche, los caxones de Bayona, las langostas de Santander, los arenques y besugos de Bermeo, la lamprea de Sevilla, frente a los ganados trashumantes del valle de la Alcudia que pasan por la cañada de Navacerrada para unirse a las otras reses de Medellín, Cáceres, Trujillo, etc.

Estas sátiras y parodias caricaturescas y realistas son sin duda algo esencial a la obra de nuestro Arcipreste, ya en su forma explícita aludida, ya en mezcla con cualquier otro ingrediente literario en distintas ocasiones del relato, como vimos al tratar las serranillas por ejemplo. Toda la ironía de Juan Ruiz ha de ir concretada y actualizada: los clérigos de Gualterio Map serán para el Arcipreste talaveranos, y don Gil de Albornoz aparecerá como autor de la misiva, anónima en Gualterio, y los ratones esópicos serán hechos por Juan Ruiz vecinos de Monferrado y Guadalajara, y la batalla cuaresmal ha de darse en tierras del arzobispado toledano, con todo lo cual la sátira será más aguda y la didascalía más directa, pues no debe olvidarse que, como hombre medieval, Juan Ruiz dirigirá todo, incluso lo

bufo, a ejemplificación, y si la caricatura actual es uno de los pocos géneros que aun conservan ese carácter, no habían de ser menos didácticas la caricatura y la parodia en el "Libro de Buen Amor".

M é t r i c a

Ya queda dicho como el "Libro de Buen Amor" tiene por armazón un poema donde se hallan inscrustadas numerosas composiciones líricas. De las 1728 estrofas que componen el total del libro, 1551 siguen la cuaderna vía, pero este millar y medio de estrofas no presentan ya en el Arcipreste la regularidad primitiva propia de los poemas escritos por los clérigos del siglo anterior; el anisosilabismo, tan gustado por la poesía española, no dejó de contaminar la métrica culta de los poetas que se habían vanagloriado de ser contadores estrictos de sílabas.

La rebelde cuaderna vía de Juan Ruiz ha preocupado mucho a la crítica moderna, y los juicios formulados respecto a ella han sido numerosos y contradictorios. Sin embargo, parece hoy fuera de duda que nuestro Arcipreste, siendo como fué maestro en versificar, no tuvo inconveniente en admitir fluctuaciones en la métrica de los alejandrinos, así como tampoco mantuvo una consenancia escrupulosa (torpe golpe, -sombra-obra, etc.) (40); incluso hay veces en que los versos de la estrofa quedan simplemente asonantados (fritos - tintos).

Aparte de estas libertades de Juan Ruiz en el empleo de la cuaderna vía, el "Libro de Buen Amor" ofrece otros muchos puntos de interés para el estudio de la métrica castellana primitiva. El mismo Arcipreste nos dice de su libro: "compúselo otrosí a dar a algunos lección e muestra de metrificar a rimar y de trobar" (p. 7), y hoy se nos conservan en los manuscritos; una trova cazurra, cuatro can

-tares serranos, cuatro gozos, cuatro loores, un ave maría, una cantiga de escolares, dos cantares de ciego y algunas de diverso tipo. Fuera de esto, en el texto se anuncian diversas chanzonetas, trotallas, cantigas, trovas, cantares cazurros y endechas (41) que no aparecen en los manuscritos.

Entre la variadísima lírica entreverada en el "Libro de Buen Amor" tiene un amplio predominio la estrofa de tipo zejelesco, que cabe atribuir a influjo de juglaría morisca (42), ya que el mismo Arcipreste afirma que escribió varias de sus composiciones para juglaresas moras (c. 1513). Tras la estrofa 114 aparece en "el Libro de Buen Amor" una cantiga en que tanto estrófica como temáticamente se ajusta al más puro tipo de zéjel: comienza con los dos versos unisonantes del estribillo (AA), sigue la estrofa formada de tres versos monorrimos seguidos de un cuarto de llamada con rima igual a la del estribillo (bbba); en cuanto al tema, cabe señalar como típico de la zejelesca pura y primitiva la burla que de sí mismo hace Juan Ruiz al referirnos una aventura amorosa, del mismo modo que siglos antes gustaron hacer Aben Guzmán o Guillermo IX:

Mis ojos no verán luz; (A)
pues perdido he a Cruz (A)
Coidando que la avría (b)
dixelo a Ferrand García (b)
que troxiés la pleitesía (b)
e fuese pleités e duz. (a)

El estudio de la métrica lírica de Juan Ruiz sirve también para hacer patente una vez más como siempre en España se cultivó junto a la poesía silábica otra tal vez de tipo acentual que intriga a la erudición actual y de la que Juan Ruiz nos ha legado muestras curiosísimas, ya que otras muchas composiciones de este tipo del siglo XIV, y anteriores, se hallan hoy perdidas en el olvido.

Parece ser que las cuartetas de clerecía en que se contaban las sílabas estaban en el libro destinadas a la recitación, mientras que los versos de tipo rítmico eran los destinados al canto.

Estilo general

La originalidad es característica señalada en el Arcipreste de Hita. De todo el siglo XV, no conocemos otro autor tan peculiar y en el que se dé una flexibilidad tan grande. La exuberancia es natural en Juan Ruiz, todo parece brotar en él de un manantial caudaloso e inagotable, en el libro se vierten sin tasa los episodios, los cuentos, los personajes y los refranes:

con una flaca cuerda non alzaras grand tranca,
nin por un solo farre non anda bestia manca,
a la peña pesada non la mueve una palanca,
con cuños e almadanas poco a poco se arranca, (c.51).

Frente a don Juan Manuel, hombre intelectual y lógico, se nos aparece el Arcipreste como escritor impulsivo y espontáneo. Nunca don Juan Manuel toleraría en un escrito suyo el desorden enunciativo que, por lo demás, tanto vigor da al estilo del "Libro de Buen Amor". Juan Ruiz no es un constructor que calcula su obra, pero en cambio tiene un nativo y agudo poder de observación al que tanto debe la fuerza descriptiva con que en el "Libro de Buen Amor" se hallan enriquecidos los episodios que Juan Ruiz cosecha en el acervo común de la Edad Media; recuerdese como ejemplo la fábula de la disputa entre griegos y romanos (c.47-63), donde lo más del valor reside en esos detalles tan intencionados con que el Arcipreste caracteriza sus personajes, ya que el tema en sí no tiene nada de original. Y es sin duda este

poder de observación el que hace pasar a primer plano las descripciones que hace en otras muchas ocasiones, ya sea por ejemplo: cuando habla del caballo matadón (c. 242-43) o de sí propio (c. 1485-89).

A pesar de que Juan Ruiz parece gozar de un tesoro inagotable, sabe muy bien como la verdadera poesía se embota con la excesiva emotividad:

fizele un pitafio, pequeño con dolor,
la tristeza me fizo ser rudo trovador. (c. 1549).

Consecuente con su criterio intelectual, don Juan Manuel mide sus versos con hiato, es decir, cuenta razonablemente las sílabas, mientras nuestro Arcipreste propende a la espontánea sinalefa.

En fin, podemos ver caracterizado el estilo general del Arcipreste de Hita como el polo opuesto al de su contemporáneo don Juan Manuel. Esto trajo consigo el que mientras los libros del último gozaron durante siglos y hasta hoy del aprecio de los doctos, la obra de Juan Ruiz fue patrimonio de juglares y con ellos acabó cayendo en olvido hasta que actualmente ha cobrado nuevo valor.

Fortuna del Libro de Buen Amor

Sabemos que en el último tercio del siglo XIV se divulgaba en traducción portuguesa el "Libro de Buen Amor" (43). De como circuló en el siglo XV, ya hemos dicho en que forma nos dan noticias unos apuntes de un juglar cazarro; hacia 1435 el Arcipreste de Talavera cita en su "Carrbacho" (44) versos del "Buen Amor"; pocos años después, casi mediado el siglo, el Marqués de Santillana en su carta al Condestable de Portugal nombra al Arcipreste de Hita entre los primitivos metrificadores españoles (45). Más tarde,

a mediados del siglo XVI, Alvar Gómez de Castro copia parte del "Libro de Buen Amor" y ya la obra no vuelve a tener actualidad literaria hasta que en 1790 la hace imprimir T. Antonio Sánchez. A partir de entonces, lo reeditan Ochoa (1842) y Janer (1864) y en 1901 Ducamin hace su edición paleográfica, base de las hasta hoy publicadas. Poco antes Menéndez Pelayo, con un atractivo estudio (46) despertó la atención general sobre el "Libro de Buen Amor". Los poetas y escritores contemporáneos ven al Arcipreste de Hita con gran simpatía: así Azorín, E. de Mesa, Pérez de Ayala y tantos más. En fin, su obra tiene hoy tal calidad y tan vivo late en ella la personalidad del autor, que un erudito como H.B. Richardson, en el prólogo de su "Etymological Vocabulary to the "Libro de Buen Amor", no puede menos de agradecer explícitamente a Juan Ruiz la grata compañía que le ha hecho a lo largo de su arido trabajo.

NOTAS

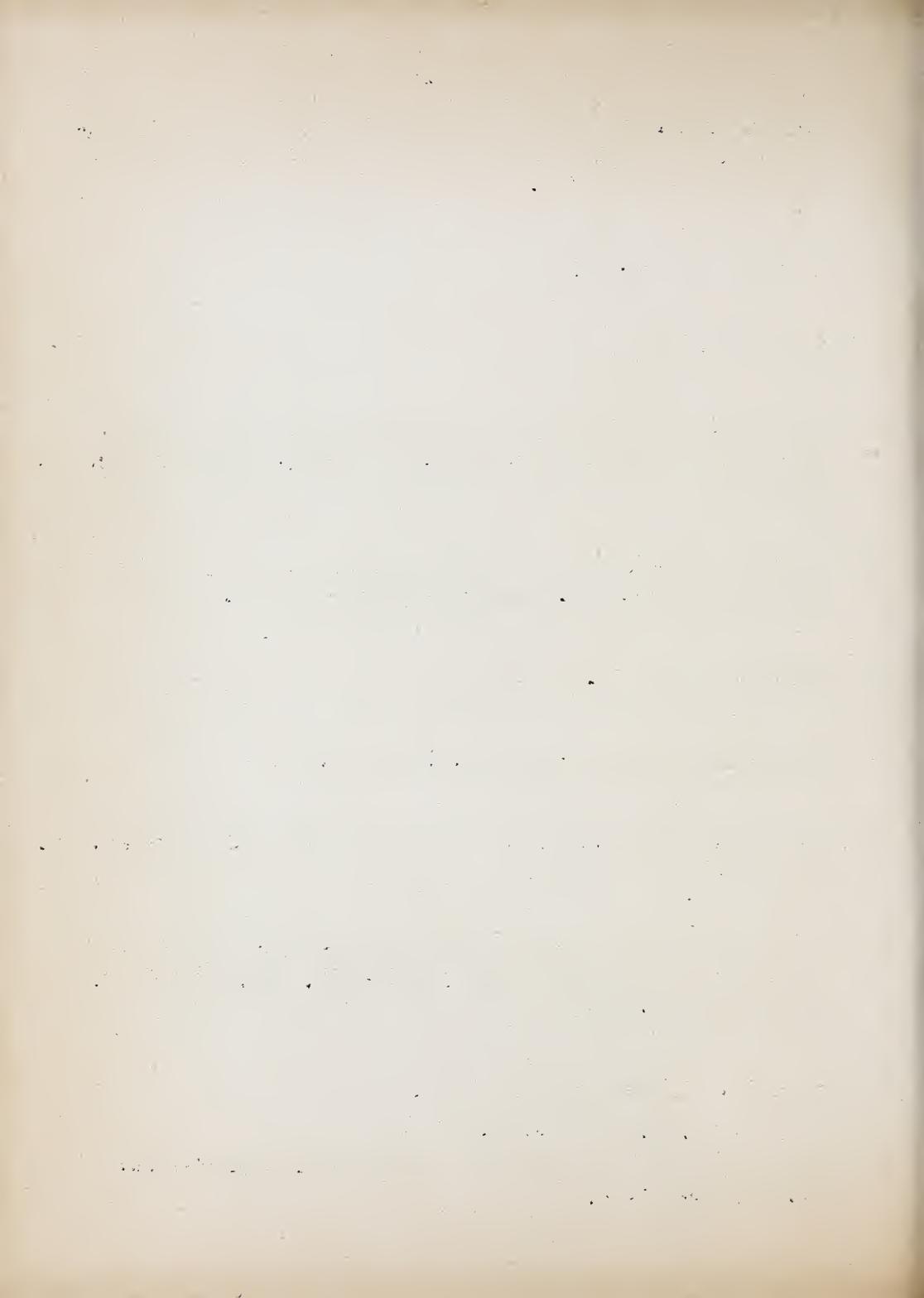
- (1) MENENDEZ PIDAL, R: Un copista ilustre del "Libro de Buen Amor", en "Poesía árabe y poesía europea", ed. Austral, 1941, pp. 145-150.
- (2) Lugar situado en el actual partido de Peñaranda de Bracamonte.
- (3) MENENDEZ PIDAL, R: "Poesía juglaresca y juglares", p. 302.
- (4) SANCHEZ CANTON: "Siete versos inéditos del "Libro de Buen Amor", "Rev. Filol. Esp.", V, pp...43 ss.
- (5) Hita entonces tenía mucha mayor importancia que hoy día; las parroquias que allí mismo debió regentar nuestro Arcipreste eran muchas más que las actuales. (MENENDEZ PIDAL, Ramón: Doc. Ling., p. 397).

- (6) Tomo IV, p. VII.
- (7) Estos trece años de regencia de don Gil de Albornoz aparecen convertidos ya en Menéndez Pelayo (Antología, III, p. LXVI) en trece años de prisión, y esta confusión han seguido muchos.
- (8) FREYRE, R. J.; EL "Libro de Buen Amor", "Rev. de Letras y Ciencias Sociales", julio del 1907, p. 204.
- (9) Entre ellos, SANCHEZ, IV, p. VI y MENENDEZ PELAYO, Antología, III, p. LXI y los que en todo le siguen.
- (10) "Aqueste arcipreste que atraía el mandado// bien creo lo fizc más amidos que de grados" (c. 1691).
- (11) MENENDEZ PIDAL, R.; Poesía juglaresca, p. 268.
- (12) The Latin poems commonly attributed to Walter Mapes, ed. T. Weight, Londres, 1841, p. 171, verso 6 y p. 181, verso 30.
- (13) Ver LIDA, María-Rosa; Notas sobre el "Libro de Buen Amor", Rev. Filol. Hisp", abril-junio 1940, pp. 107-108, donde se resumen las tesis de Appel y Spitzer.
- (14) "Rev. Arch., Bibl. y Mus", II, p. 106.
- (15) Poesías anteriores al siglo XV, t. I, p. 101.

- (16) Reseña de la edición de Ducamin, en "Romania", XXX, París, 1901, p. 434-40, y Poesía juglaresca, pp. 271 ss.
- (17) FREYRE, R. Jaime ; EL "Libro de Buen Amor", p. 204.
- (18) MENENDEZ PIDAL; Poesía juglaresca, pp. 266-70
- (19) LECOY, p. 338, nota.
- (20) MENENDEZ PIDAL, R.; Juglares, p. 265.
- (21) VOSSLER; Introducción a la Literatura española del Siglo de Oro, p. 29.
- (22) MENENDEZ PIDAL, R.; Poesía juglaresca, p. 266.
- (23) MENENDEZ PIDAL, R.; Poesía juglaresca, p. 445.
- (24) Se ha dicho que cuando Juan Ruiz cita a Nasón hay que suponer que para él es persona distinta que Ovidio (LECOY, p. 303). También se viene afirmando que Ovidio no influye sino en el tono general y que el Arcipreste no conoció tal vez el texto del "Ars Amandi," pero no debe olvidarse como en los códices en que corrian obras indudablemente conocidas y utilizadas por el Arcipreste de Hita figuran corrientemente el "Ars Armandi" y "Remedia amoris" y allí su autor se llama indistintamente Ovidio o Nasón.

- (25) MENENDEZ PIDAL, R.: Poesía juglaresca, p. 273.
- (26) IV, p. XXIII.
- (27) LECOY, pp. 397-20..
- (28) EL encubrirse so capa de religión ya apunta en Pedro Alfonso, fab. XIII.
- (29) SPITZER, L.: Zur Auffassung der Kunst des Arcipreste de Hita.
- (30) Puede verse esta alusión en Historia de los amores de Bayad y Riyad, ed. A. Nikl, Nueva York, 1941.
- (31) C. 77-81, 115-120, 166-180, 1321-1331, 1332-1307, 1308-1512, 1618-1526.
- (32) Ver MENENDEZ PIDAL, G.: El viaje del Arcipreste.
- (33) Ver, para todo lo que sigue, Estudios Literarios de R. MENENDEZ PIDAL.
- (34) MENENDEZ PIDAL, R.: Sobre primitiva lírica española, artículo que ha debido publicarse en "Archivum Romanicum", 1944-45.

- (35) TACKE, Otto; Die Fabeln des Erzpriester von Hita im Rahmen der mittelalterlichen Fabelliteratur, "Romanischen Forschung", XXXI.
- (36) TACKE, Otto, p. 602.
- (37) LECOY, p. 118.
- (38) MENENDEZ PIDAL, R.; Notas sobre una fábula de don Juan Manuel y de Juan Ruiz, "Hommage a E. Martinenche", pp. 183-86.
- (39) Ver La Bataille de Caresma et de Charnage, ed. crítica de G. Lozinski. París, 1933, Página 118.
- (40) LECOY, p. 53.
- (41) 92, 104, 122, 171, 947, 1021, 1318, 1307.
- (42) MENENDEZ PIDAL, R.; Poesía árabe y poesía europea, pp. 76 y 77.
- (43) Fragmentos de una traducción portuguesa del "Libro de Buen Amor", A. G. Solalinde, "Rev. Fil. Esp.", ", 1914. pp. 162-172.
- (44) Ed. Biblióf. Esp, 1901, p. 18.
- (45) Ed. T. A. Sánchez, p. LVII.
- (46) Antología de poetas líricos castellanos, 1892, t. III, p.. LIII-CXIV.



BIBLIOGRAFIA

TOMAS ANTONIO SANCHEZ:

"Colección de poesías castellanas anteriores al s. XV, ilustradas con algunas notas e índice de voces anticuadas". Tomo IV; "Poesías del Arcipreste de Hita". Madrid, 1790. (Con estudio sobre Juan Ruiz que completa las noticias dadas en el tomo I, pág. 100.

BIBLIOTECA DE AUTORES ESPAÑOLES, Tomo 57:

"Poetas castellanos anteriores al s. XV. Texto del "Libro de cantares de Joan Ruiz Arcipreste de Hita", pp. 225 - 32.- (Primer texto completo).

JUAN RUIZ ARCIPRESTE DE HITA:

"Libro de Buen Amor", ed. Jean Ducamin. Toulou-
se, 1901, (Edición paleográfica de los tres manuscritos).

DEM ID:

"Libro de Buen Amor", ed. Julio Cejador. "La Lectura", 1913, dos tomos (14 - 17). (Con correcciones al texto que no declara ni justifica; por ejemplo, 1229 Cabel el arabí, etc.)

A. REYES:

"Libro de Buen Amor", Juan Ruiz. Edición vulgarizada, prólogo y notas. "Biblioteca Calleja".

JOSE MARIA AGUIAR:

Glosario sobre Juan Ruiz. Madrid, 1929. (Ordenado por raíces, lo que dificulta su empleo). Henry B. Richardson; An Etymological vocabulary to the "Libro de Buen Amor" of Juan Ruiz. New Haven, 1930.

J. AMADOR DE LOS RIOS:

Historia crítica de la Literatura Española, tomo IV, 1863, pp. 155 a 204.-

M. MENENDEZ PELAYO:

"Antología de poetas líricos castellanos", 1892, tomo III, pp. LIII - CXIV. (Estudio que popularizó modernamente la obra de J.R.)

JULIO PUJOL:

"El Arcipreste de Hita. Estudio crítico", Madrid, 1906. (Poco crítico).

FELIX LECOY:

"Recherches sur le "Libro de Buen Amor" de Juan Ruiz. Paris, 1938.

OTTO TACKE:

Die Fabeln des Erzpriester von Hita in Rahmen der mittealterlichen Fabelliteratur, Romanischer Forschungen, XXXI, pp. 550- 705.

F. WEISSER:

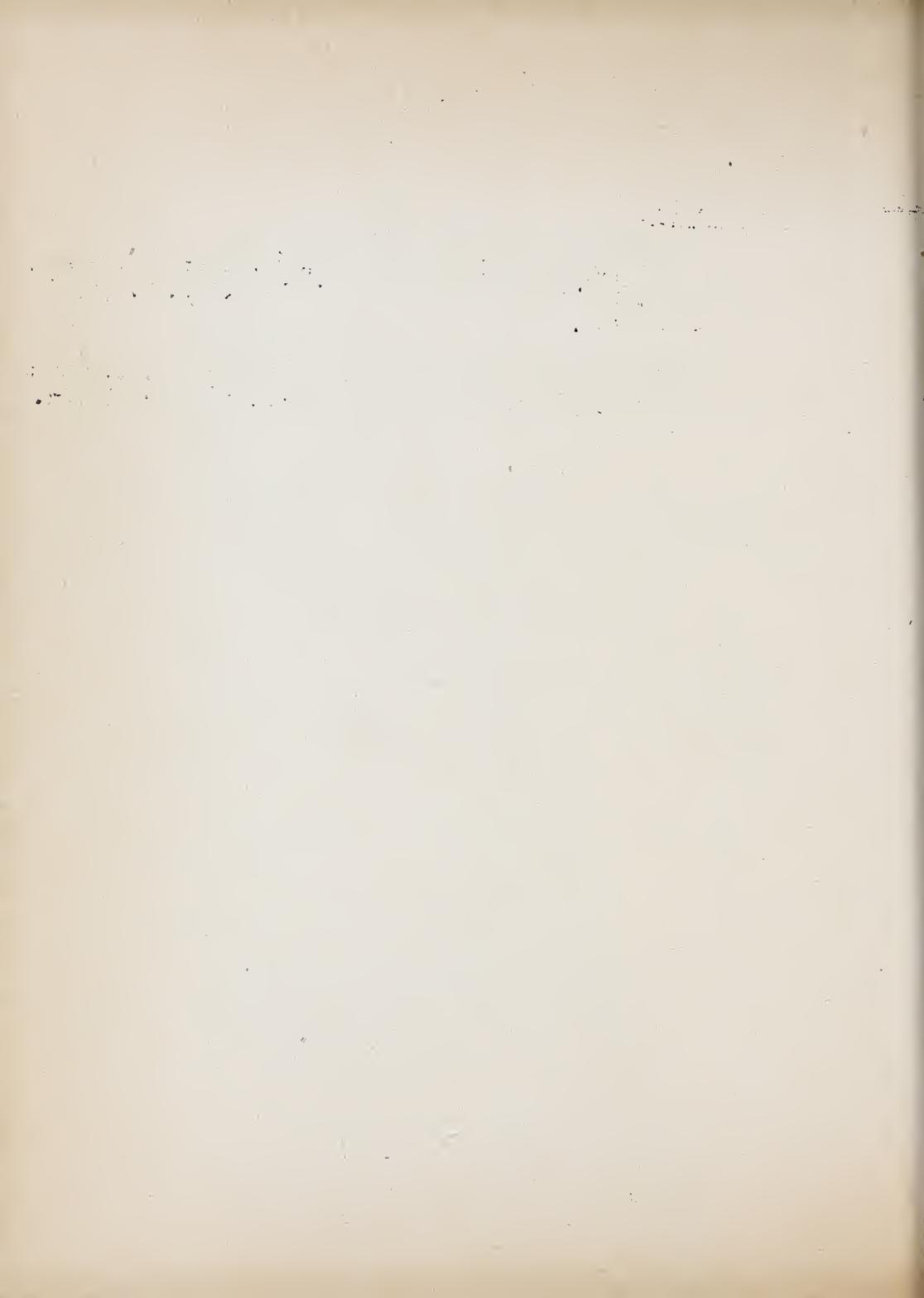
Sprachliches Kunstmittel des Erzpriester von Hita, Volkstum und Kultur der Romanen, 1934, pp. 164- 243 y

251 - 348.

M. ROSA LIDA:

"Notas para la interpretación, influencia, fuentes y texto del "Libro de Buen Amor", "Rev. Filol. Hisp", 1940, pp. 106-150.

Todas las referencias hechas al texto del Poema van referidas en página o estrofa a la edición de Ducamina.



PEDRO HENRIQUEZ UREÑA

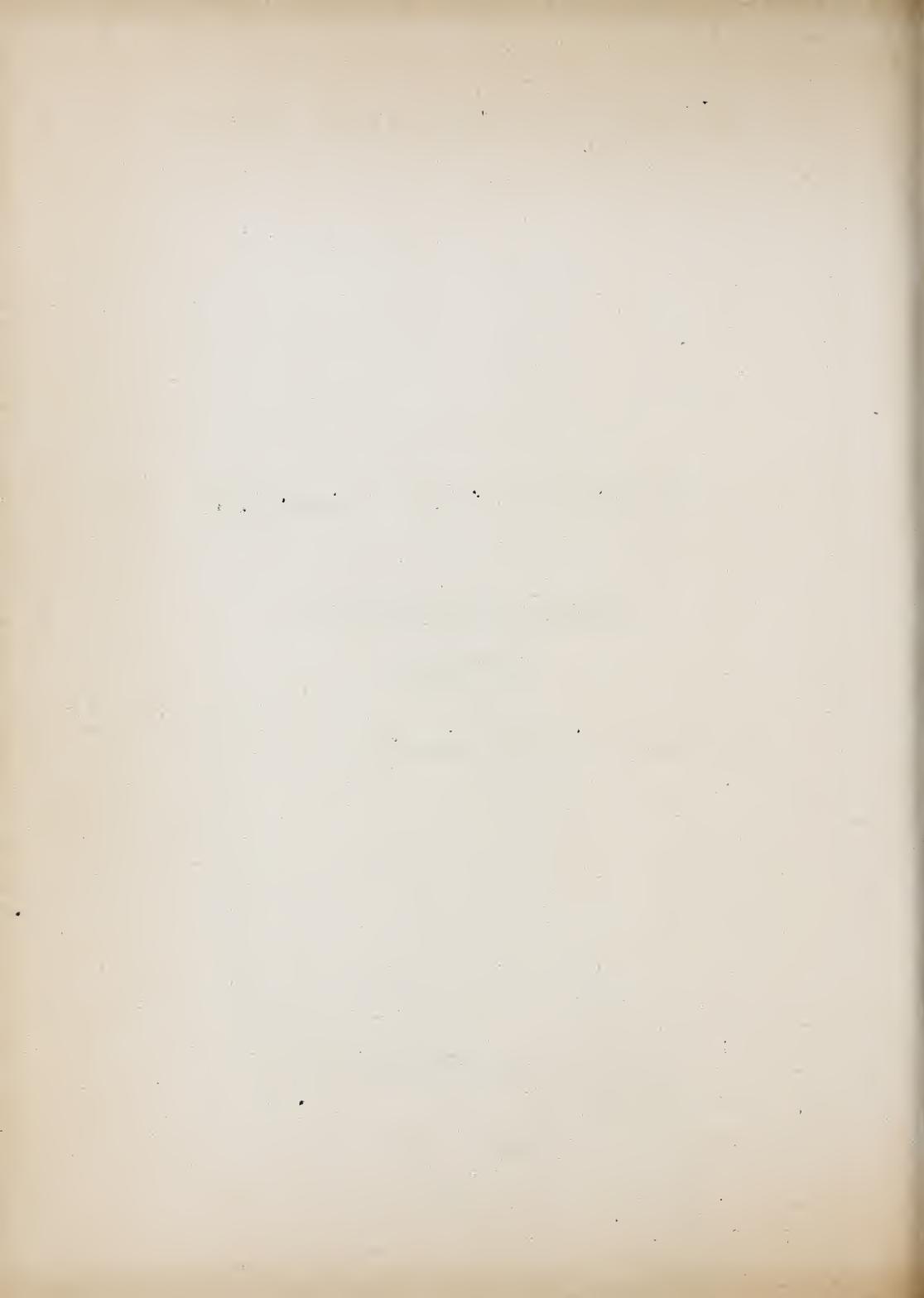
PLENITUD DE ESPAÑA

ESTUDIOS DE HISTORIA DE
LA CULTURA.

Segunda edición aumentada.

Biblioteca Contemporánea, N° 66.
EDITORIAL LOSADA, S. A.
BUENOS AIRES -

- 1945 -



EL ARCIPRESTE DE HITA

(Págs. 83 a 99).

De la vida de Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, no se sabe nada, según demuestran Leo Spitzer y nuestra admirada compañera María Rosa Lida, dos de las opiniones autorizadas sobre este complejísimo tema. Pero en esta vida fantasmal hay -es el único pormenor exacto - dos fechas, las dos fechas en que él dice haber dado término al 'Libro de buen amor, 1330 y 1343; corresponden a las que dentro de la técnica medieval de circulación de las obras literarias podemos llamar las dos ediciones.

Nada se sabe de Juan Ruiz, sino esas fechas, su estirpe castellana y su condición de sacerdote; además, de su obra podemos inferir cuál era la región de España que mejor conocía, la región central de la Península Ibérica. No hay justificación para interpretar como literalmente autobiográfico el "Libro de Buen Amor" y convertir, en datos históricos los episodios de las narraciones allí contenidas y los
títulos

arbitrarios que el copista de Salamanca sobrepuso en ellas, atribuyendo al autor todas las aventuras de sus cuentos, aunque en el texto se nombre a los protagonistas, como don Melón de la Euerta; caso de atenernos a esos títulos, tendríamos que aceptar que, en la adaptación del "Pamphilus de amore", la comedia elegíaca del siglo XII, Juan Ruiz, arcipreste y todo, se casa con doña Endrina bajo el nombre de don Melón.

Sería grato para la imaginación amiga de coincidencias que Juan Ruiz hubiese nacido en Alcalá de Henares, como Miguel de Cervantes, según aquel verso que dice: "Fija, mucho vos saluda uno que es de Alcalá" (otra versión dice: "uno que mora en Alcalá"); pero este verso nada prueba. Alfonso de Paradinas, el autor de la tardía copia fechada en Salamanca, a fines del siglo XIV, dice que el Arcipreste escribió su libro "soyendo preso por mandado del Cardenal don Gil, arzobispo de Toledo"; esta prisión, cuya duración hasta se llegó a calcular ingenuamente en trece años, de 1330 a 1343, no la creo improbable, pero bien pudiera no ser otra cosa que una fantasía nacida de la perdurable fórmula poética que equi para la vida a una prisión. La probabilidad de que el "Libro de buen amor" se haya escrito mientras el autor estaba preso no resulta, pues, mucho mayor que la ya desvanecida de que el "Quijote" se haya - literalmente - engendrado "en un cárcel donde toda incomodidad tiene su asiento y todo triste ruido hace su habitación".

Se ha creído descubrir el retrato del poeta en las coplas que el copista de Salamanca llamó de "las figuras del Arcipreste":

Señora -diz la vieja- yol' veo a menudo.

El cuerpo ha bien largo, miembros grandes, e trefudo,
la cabeça non chica, velloso, pescocado,
el cuello non muy luengo, cabos prietos, orejudo.

Las cejas apartadas, prietas como carbón;
el su andar enfiesto, bien como de pavón;
su paso sossegado e de buena razón;
la su nariz es luenga; esto le descompón.
Las encivas bermejas e la fable tumbal;
la boca non pequeña, labros al comunal,
más gordos que delgados, bermejós como coral;
las espaldas bien grandes, las muñecas atal.
Los ojos ha pequeños; es un poquillo bago;
los ojos delanteros; bien trefudo el braço;
bien complidas las piernas, del pie chico pedago.
Señora, del non vi más; por su amor os abraço.
Es ligero, valiente, buen mancebo de días;
sabe los instrumentos e todas juglerías;
doñeador alegre para las capatas mías.
Tal home como éste non es en todas erías.

Pero este retrato lleva traza de descripción genérica de la figura del hombre dado a mujeres, fórmula retórica de acuerdo con las normas de la clásica doctrina de los temperamentos y de la "fisiognomica" de la época; lo que en jerga reciente llamaríamos caracterología. Es posible que el Arcipreste, en su figura, tuviera semejanzas con el tipo que describe; su poesía nos induce a pensarlo, y hay razones psicológicas para que, aun sin proponerselo, se pintara a sí mismo: Leonardo Da Vinci nos advierte como los pintores inconscientemente, tienden a poner mucho de sí mismo en las figuras que pintan. Pero caeríamos en exceso de confianza si creyéramos que el Arcipreste se ha pintado a sí mismo con estricta fidelidad individual. En suma; el retrato literario del Arcipreste no tiene mucho mayor autenticidad que el supuesto retrato al óleo de Cervantes, inspirado en la descripción, ésta sí personal, que aparece en el prólogo de las "Novelas ejemplares".

La presencia del Arcipreste de Hita en la España del siglo XIV tiene, a primera vista, mucho de sorprendente. A excepción de los temas -devoción religiosa, reflexiones

doctrinales, cuentos y fábulas-, nada en la literatura española anterior anuncia su venida, nada anuncia su personalidad singular, con ser españolísima. En su propio tiempo, el Arcipreste tiene puntos de contacto con el príncipe Juan Manuel, a la vez que puntos esenciales de diferencia.

La sorpresa sólo se justifica, y eso en parte porque son extraordinariamente raras las obras que conservamos de la literatura castellana de la Edad Media. De poesía, entre el "Cantar de Mio Cid" y el "Rimado de Palacio" - espacio de más de dos siglos-, no llegan a cuarenta las obras que sobreviven, cortas y largas. Contrasta esta pobreza con la abundancia torrencial de manuscritos de literatura medieval en Francia. En la España antigua, la España de la lucha permanente contra el moro, la literatura tuvo ante todo vida oral, se cantó o se dijo ante auditorios de toda especie. La escritura, desde luego, ayudaba al juglar o al lector público para conservar o enriquecer sus materiales de trabajo; fuera de estos círculos profesionales debía de usarse pocas veces para transcribir literatura; así, mientras de la "Chanson de Roland" hay muchedumbre de manuscritos, porque en Francia hubo desde temprano muchedumbre de lectores, el "Cantar de Mio Cid" se ha salvado en copia única, a pesar de su extensa popularidad, atestiguada por los romances viejos y las crónicas que nos denuncian hasta sus transformaciones sucesivas, como las del "Roland", a través de los siglos. Sólo al desvanecerse la Edad Media cambian los hábitos; desde entonces se conserva y se copia lo escrito, en cantidades que suben hasta lo fabuloso durante el siglo XVII.

Vemos al Arcipreste aislado en la España del siglo XIV, pero lo vemos tan español, tan castellano, que comprendemos que nunca pudo parecer hombre raro ni extraño a sus vecinos. Parte de sus rasgos característicos nos los explica su tierra; parte, la época, hay aspectos de su obra que no tienen paralelo en la España de su tiempo, pero sí fuera, en la literatura europea.

Nunca se insistirá demasiado en la comunidad de ideales y de prácticas en la Europa occidental durante los siglos últimos de la Edad Media. Cuando los pueblos europeos empiezan a salir de la desorganización y el aislamiento que los separan entre el siglo VI y el X, se produce una asombrosa actividad de intercomunicación, que crece constantemente, engendrando esa especie de unidad que en estos tiempos desunidos hace a muchos suspirar nostálgicamente. Existía, desde luego, como medio de comercio espiritual, el latín; latín vivo todavía, a su modo, en particular entre las gentes de la iglesia y de la ley; justamente, quizás, porque no era latín clásico, con sus arduas complejidades sintácticas y estilísticas, sino latín simplificado, que se adaptaba tanto a las altas especulaciones teológicas como a los humildes menesteres notariales, y, en literatura, tanto a la devota oración de los santos como a la burlesca chanza de los goliardos. Y no sólo el latín servía de vehículo; nuevos idiomas que empezaban a imponerse sobre miríadas de dialectos enviaban sus mensajes a tierras lejanas, sobre todo el provenzal, que penetraba en las cortes, desde el Tajo y el Duero hasta el Rin y el Danubio, y el francés, cuyos poemas no sólo entraban en las cortes sino que corrían por pueblos y campos. "La poesía francesa -dice el ilustre medievalista inglés William Paton Ker - despertó a los pueblos dormidos y dió nuevas ideas a los despiertos; puso de acuerdo a las naciones teutónicas y a las románicas, y, cosa aun más importante, las indujo a producir obras propias, originales en muchos aspectos, pero dentro de los marcos de la tradición francesa. Comparada con esta revolución literaria, todas las posteriores son cambios secundarios y parciales... Entonces se estableció la intercomunicación de toda la sociedad laica de Europa en cuestiones de gusto".

En España, a quien la invasión musulmana había apartado de la comunidad europea (1), pero que regresa a ella desde la época del Cid mediante una transformación de costumbres e instituciones (2), se produce la curiosa in

terpenetración del castellano y el galaico-portugués, que desde el siglo XIII hasta el XVIII no conocen fronteras políticas: primero es el galaico-portugués el que se impone como lengua de moda para la poesía lírica en Castilla, hasta en el palacio real de Alfonso X; después los términos se invierten, y es el castellano el que impone su prestigio en Portugal, desde Gil Vicente y Sa de Miranda, pasando por Camoens, hasta Francisco Manuel y Scr Violante de Ceo. Pero nunca falta la reciprocidad de los castellanos; ahí están las canciones y danzas, en portugués o en gallego, que toda vía introducen en sus comedias Lope y Tirso, Rojas Zorrilla y Vélez de Guevara.

Cruzadas, romerías, viajes y guerras llevaban y traían, en incesante movimiento, nociones, fábulas, poesías, música, idiomas. La Edad Media fué poliglota, con tanta mayor soltura cuanto que las lenguas se aprendían en el trato directo de las gentes y no se estudiaban en escuelas con libros y reglas. Corría entonces aquel dicho humorístico de que si a un holandés se le encerraba en un baúl y en él se le llevaba desde su tierra natal hasta Roma, se daba maña para aprender las lenguas de todos los países que atravesara. Y con las lenguas viajaban los temas y las formas literarias. En patrimonio común de Europa se convirtieron los ciclos épicos y novelescos; el ciclo de Francia, la fama de cuyos héroes atravesaba el océano y llegaba hasta Islandia; el ciclo céltico, con sus pasiones y sus misterios; el ciclo de "Roma la grande", en que extrañamente se deformaron las leyendas de las Antigüedad - tales, la de Troya, la de Tebas, la de Alejandro Magno, la del Príncipe de Tiro-; el ciclo teutónico, extensamente difundido en todos los países de lenguas germánicas y poco en los demás, pero no del todo ignorado en ellos. Junto a los poemas épicos corrían las canciones de amor, para las cuales dió el modelo Provenza, en donde la investigación reciente ha discernido, además, influencias árabes, que debieron de llegar allí a través de España; la poesía religiosa, de larga tradición latino-ecclesiástica; la literatura didáctica, sagrada y profana, que as-

-piraba a compendiar todo el saber en los breviarios, en los tesoros, como todavía siglos después en las silvas de varia lección; la literatura que cabría llamar de discusión, en que se comentan bajo forma de debates o disputaciones altos o menudos problemas, desde las relaciones entre el alma y el cuerpo o los méritos y demeritos de la mujer hasta la mejor clase de amante; los viajes, reales o imaginarios, y los reales siempre con algo de imaginarios, las visiones y los sueños; las colecciones de historia, siempre en mayor o menor grado legendaria, y las colecciones de cuentos; las fábulas doctrinales, en dos corrientes que se mezclan, una que de la India llega a través de muchos caminos, principalmente el persa y el árabe, otra la esópica, que viene de la antigüedad clásica; el teatro, de asunto religioso en los misterios, milagros y moralidades, de asunto profano en las farsas; y una vasta literatura humorística que abarca desde los cantares goliárdicos hasta los 'fabliaux' y las innumerables versiones de la novela del zorro. En general, las formas literarias -los géneros, como decían los retóricos- se parecían bien poco, como los temas, a las que había cultivado la antigüedad clásica y a las que había de cultivar después el Renacimiento. De la "Divina Comedia" se nos ha dicho que en ella se funden seis tipos de obra literaria medieval; la enciclopedia (o sea el compendio del saber de la época), el viaje, la visión, la autobiografía espiritual, el elogio de la mujer, la alegoría. Estas formas se mezclaban constantemente - no había pueriles prejuicios retóricos sobre pureza de géneros-, y la técnica más usual era la alegoría. El universo mismo, para la mente medieval, era una representación alegórica; su significado verdadero estaba detrás, en la mente de Dios.

En este mundo medieval aparece Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, y su obra es en España la que mejor lo representa en su pintoresca variedad. El "Libro de buen amor" pertenece nominalmente al arte culto de su tiempo, el meter de clerecía, la poesía de los clérigos o letrados, que

aunque conocían el latín no lo sabían tanto que se sintiesen capaces de usarlo en poemas largos, según declaración del Maestro Gonzalo de Berceo, y se expresaban en el romance en que acostumbra el pueblo "hablar a su vezino". La versificación de la parte narrativa y doctrinal del "Libro de buen amor" es, ciertamente, la del mester de clerecía, la de Berceo y el Libro de Alejandro, la cuaderna vía o cuartetos alejandrinos de rima única. Pero la actitud del Arcipreste hacia esta forma de arte no es la del que la acepta con su 'decorum', con sus límites propios, y los respeta; al contrario, la convierte en arte de juglaría, introduciendo en ella toda clase de temas, toda la variedad posible de tonos, y entregándola al uso de los juglares. El verso, ante todo, se vuelve plenamente juglaresco. La más antigua versificación española, que es precisamente la de juglaría, la del "Canter de Mio Cid" y de "Roncevalles," la de "Elena y María" y de la "Razón de amor", es fluctuante; no conoce la medida fija. En el siglo XIII, los poetas del mester de clerecía aspiran a contar las sílabas, probablemente porque así lo hacen los franceses que debieron de servirles como modelos. El autor del "Libro del Alejandro" anuncia que lo hará, pero el arrastre de la costumbre nativa lo derrota en su intento, y el poema resulta de verso fluctuante. Berceo sí logra contar las sílabas, pero artificialmente, prohibiéndose la sinalefa, no permitiéndose nunca el enlace de las vocales de dos palabras contiguas; sus renglones, pues, para ser regulares deben leerse alterando la pronunciación natural del idioma, o, si leen de acuerdo con ella, resultan irregulares; lo contrario de lo que se proponía. El Arcipreste no tiene ninguna preocupación de contar sílabas; su alejandrino resulta mucho más irregular que el del "Libro de Alejandro" y el "Libro de Apolonio"; fluctúa siempre alrededor de dos tipos de verso que le sirven de eje, el alejandrino, que según el modelo francés debía tener catorce sílabas -contando a la manera castellana-, y el octonario, el verso de dieciséis sílabas, que empezaba a imponerse como eje en la poesía épica. Para los poetas del mester de juglaría, el verso

fluctuaba alrededor de un eje, obedeciendo a leyes matemáticamente formulables, por necesidad psíquica inconsciente; el poeta juglaresco castellano no tiene conciencia del problema del verso como nosotros lo concebimos; ni había adquirido el sentido de la medida exacta, como lo tenían ya los franceses y los provenzales, ni mucho menos la conciencia de la libertad que permite al poeta de nuestro tiempo obtener efectos deliberados de asimetría. El Arcipreste, en vez de avanzar en el camino hacia la regularidad, en que dificultosamente comenzaron a marchar los poetas del siglo XIII en Castilla, francamente se vuelve a la fluctuación juglaresca.

Cuando el Arcipreste abandona la narración o la enseñanza y compone cantares líricos, deja el alejandrino fluctuante y emplea versos que son aproximadamente tetrasílabos, hexasílabos, heptasílabos y octosílabos; en ellos se acerca, más que en el alejandrino, a la medida justa, por que, la brevedad del metro lo imponía, pero nunca se atiene a ella exactamente; se mantiene dentro de la tradición juglaresca de la fluctuación. Y es el primer poeta castellano que se nos presenta empleando tanta variedad de ritmos y componiendo verdaderas estrofas con distribución compleja de rimas; antes de él apenas hallamos otra cosa que pareados, cuartetos monorrimos (los de la cuaderña vía) y series indefinidas con rima única (en la epopeya). De su pericia de versificador estaba muy satisfecho el Arcipreste, pues dice que uno de los propósitos del "Libro de buen amor" es "dar lección e muestra de metrificar e rimar e de trobar". Pero no inventa él esa variedad de versos y esas estrofas. La variedad ya se veía, desde el siglo XII, en el "Misterio de los Reyes Magos". De las estrofas con rimas alternas, y no de rima única, apenas hay ejemplo antes del Arcipreste (en la sola poesía en castellano que se atribuye a Alfonso el Sabio); pero sabemos que la forma estrofica que predomina en el "Libro de buen amor", el zéjel hispano-árabe, tiene sus orígenes en el sur de España en el siglo IX; es la estrofa que va a difundirse, a través de Provenza, en toda la

Europa medieval, penetrando hasta en el latín, para reaparecer después, a largos intervalos, ya en las canciones escocesas de Robert Burns, ya en Victor Hugo y Alfred de Musset, ya en Díaz Mirón y Rubén Darío. La aparente falta de precursores del Arcipreste es sólo una prueba más de la desaparición, por pérdida de manuscritos, de la mayor parte de la literatura que en España se produjo durante la Edad Media; proceso igual al que ocurrirá después en América durante la época colonial, la Edad Media nuestra, en que sólo ínfima parte de lo que se escribió llegó a las prensas.

Toda una selva de lírica popular, hoy desaparecida, hubo de preceder al Arcipreste. Menéndez Pidal ha reconstruido sabiamente la historia de la poesía lírica primitiva de nuestra lengua, apoyándose en los cantares viejos de tipo popular que empiezan a recogerse en el siglo XV; creo haber contribuido también a esta reconstrucción con mi libro sobre "La versificación irregular en la poesía castellana". La espléndida antología, coleccionada por Damasc Alonso, de "Poesía de la Edad Media y poesía de tipo tradicional" es la primera que da su debido lugar a esos cantares líricos, que hoy nos parecen no menos hermosos que los romances viejos, gloria ya clásica de España. El Arcipreste es el primer autor en cuya obra se refleja ampliamente esta lírica popular, que en parte corría en boca del pueblo mismo, en sus trabajos y sus fiestas, en parte en boca de juglares. El Arcipreste declara haber escrito muchos cantares para ellos, para la gran variedad de juglares que recorría las tierras españolas (gran parte de esta poesía lírica suya se ha perdido); su obra narrativa y doctrinal también servía para que ellos la explotaran, como lo demuestran los fragmentos del programa de un juglar cazorro del siglo XV, descubiertos no hace mucho. En el "Libro de buen amor", dice Menéndez Pidal, "hay juglaría en los temas poéticos; en las serranillas, predilectas sin duda de los juglares que pasaban y repasaban los puertos entre la meseta de Segovia y Avila y la de Madrid y Toledo; hay juglaría en las oraciones, loores, gozos de Santa María; en los ejemplos, cuentos

y fábulas con que ciegos, juglaresas y troteras se hacían abrir las puertas más recatadas y esquivas; las hay en las trovas cazurras, en las cántigas de escarnio, que eran el pan de cada día para el genio desvergonzado y maldiciente del juglar; en las pinturas de toda la vida burguesa, propias para un público no cortesano; en la parodia de gestas caballerescas, cuando luchan Don Carnal y Doña Cuaresma; la hay sobre todo en la continua mezcla de lo cómico y lo serio, de la bufonada y la delicadeza, de la caricatura y de la idealización. Así, el Arcipreste tuvo el osado arranque de aplicar su fuerte genio poético a la producción juglaresca de calles y plazas, desentendiéndose de la moda de los palacios, y en esta vulgaridad consiste su íntima originalidad, porque el "Libro de buen amor" debe en gran parte a la cazorria de los juglares castellanos sus cualidades distintivas, su jovial desenfado, su humorismo escéptico y malicioso, y esta verbosidad enumeratoria, ese ameno desbarajuste total". El Arcipreste mismo nos dice:

... ;Fiz muchas cántigas de danza e troteras,
para judías e moras, e para entendederas,
para en instrumentos de comunales maneras:
el cantar que no sabes, oïlo a cantaderas.

Cantares fiz algunos de los que dizen los ciegos,
y para esclares que andan nocharriegos;
e para muchos otros por puertas andarriegos,
cezurros e de bulras; non cabrían en diez pliegos.

El Arcipreste es a la vez el poeta más personal y el más representativo de su tiempo. "La Comedia Humana", del siglo XIV se ha llamado al "Libro de buen amor", oponiéndolo a la obra de Dante, compendio de los más altos ideales de la Edad Media, cuyo siglo máximo acababa de cerrarse. Poco encontraremos, en el Arcipreste, de aquel mundo espiritual, todo trasmutado en esencias ardientes. En sus aspiraciones ideales, se levanta hasta una devoción sencii-

-lla, en lo religioso, y hasta una delicada descripción de la mujer, en lo profano:

¡Ay Dios, e cuán fermosa viene doña Endrina por la plaza!
¡Qué talle, qué donaire, qué alto cuello de garza!
¡Qué cabellos, qué boquilla, qué color, qué buen andanza!
Con saetas de amor fiere cuando los sus ojos alza.

El mundo del Arcipreste es el mundo cotidiano, y como pintor de él se le ha comparado con el príncipe Juan Manuel en España, con Boccaccio en Italia, con Chaucer en Inglaterra. Pero basta enunciar estos cuatro nombres juntos para descubrir de golpe las múltiples diferencias que los separan. La literatura de la Edad Media, poco individual, por lo común, hasta el siglo XIII, se vuelve ahora personalísima: a cualquiera de estos cuatro autores, como a Dante, como a Petrarca, creemos conocerlos íntimamente, tanto a como al más dado a confesiones entre los autores modernos. Hasta en el caso del Arcipreste, de cuya vida todo lo ignoramos. Comparándole con Guillaume de Lorris o con Adam de la Halle o con Gonzalo de Berceo, se ve lo que va de siglo a siglo. Y el cambio no es obra de la proximidad del Renacimiento: que si en Italia podemos considerar a Petrarca y a Boccaccio como iniciadores, nada semejante podríamos alegar para Juan Manuel ni para Juan Ruiz. Entre estos dos castellanos, a pesar de la frecuente comunidad de asuntos, hay disparidad constante: el príncipe habla con la mesura y la discreción de don Quijote; el Arcipreste tiene toda la sabiduría popular y la ingeniosa perspicacia de Sancho, y, como él, está siempre apercibido a la discusión con cuentos y refranes.

Cambia Europa, en efecto, del siglo XIII al XIV. El hombre, que hasta entonces se sentía ante todo miembro de la grey, empieza a sentirse, ante todo, individuo. En uno de los más hermosos libros que se hayan escrito sobre la Edad Media, dice Henry Adams que Cristo reinó desde

que le coronó Constantino en el siglo IV hasta que le destruyó Felipe el Hermoso en el siglo XIV. Pero si en Italia, se ha podido hablar de que entonces principia la des cristianización de Europa, en España nada semejante puede afirmarse. Cuatro o cinco manifestaciones de herejía averroicista o iluminista ninguna influencia tuvieron sobre el pensar general. Se mantiene la firme estructura de la fe: se acepta sin vacilaciones el sistema del universo descubierto por la Revelación y explicado por la Iglesia. Sobre la conducta humana no caben dudas: todo acto humano tiene sus consecuencias previsibles, que sobrevienen con rigor de silogismo. Para la mente medieval, el pecado nunca queda impune. La religión es alegre y confiada: el hombre de fe sencilla huye de los pecados del espíritu, con los cuales se pueden perder hasta los ángeles. Los pecados de la carne son menos graves, y mientras duran, pueden resultar divertidos; después... Dios es misericordioso.

No: la estructura de la fe no se altera en la España del siglo XIV. El sistema del mundo permanece idéntico. Pero se traslada el acento, cambia de rumbo el interés. Como en el resto de Europa, la ciudad es el foco del cambio: la ciudad, cuya madurez, principia entonces, después de tres siglos de crecimiento paulatino, arrancando de la vida puramente rural de los primeros siglos medievales. Y la ciudad ha ido formando el nuevo tipo de hombre europeo, el burgués, que no ha abandonado el criterio utilitario de su antecesor campesino, pero que lo ha transformado, porque ya no se ata directamente a la tierra, madre adusta, "siempre dura a las aguas del cielo y al arado", sino que se vuelca sobre el tráfico entre los hombres. Para el habitante de la ciudad, entonces, el asunto propio de la humanidad es el hombre. La suerte de cada hombre, en este mundo, depende ahora en mucho de sus semejantes, de los que puedan ellos dar o quitar; se piensa menos en las potencias superiores, que nos envían "las espigas del año y la hartura y la temprana.

pluvia y la tardía. La fe perdura, intacta al parecer, pero no es ya el impulso motor de la vida. Y principia a alejarse también, temporalmente al menos, el heroísmo guerrero; al Arcipreste, por ejemplo, le interesa bien poco. La reconquista de España, que en el siglo XIII alcanzó sus más resonantes triunfos, apenas avanza ahora: no dará ningún paso importante hasta que en ella ponga su empeño, a fines del siglo XV, "la fuerte mano de la católica Isabel".

Así, nuestro Arcipreste es devoto; le falta el fragante candor de Berceo y del "Misterio de los Reyes Magos", pero se mueve con libertad dentro de su fe, y puede permitirse, como tantos otros poetas de aquellos siglos, por rodias profanas de los oficios divinos y censuras de la conducta eclesiástica, como las que pone en boca de don Amor cuando habla "de la propiedad que el dinero ha" -el dinero, a quien ya los poetas medievales llamaban "Don Dinero o Sir Penny-, o como en la cántica de los clérigos de Talavera, llamados a capítulo por su vida licenciosa. Todavía más: es moralista. Las largas discusiones en torno a su actitud moral se resuelven recordando que es hombre de la Edad Media, aunque esté a las puertas de la transición. El hombre de la Edad Media es pecador; no es hipócrita. Para él, en la mente de Dios se resuelven todas las contradicciones. A veces, ante aparentes incongruencias, el Arcipreste declara que quien dicta las leyes del universo puede alterarlas. Modernamente se ha pensado que sus prédicas no eran sinceras, que eran simple fórmulas exteriores para que su obra pudiera circular bajo la tolerancia de las autoridades eclesiásticas; pero no hay por qué pensarlo. La contradicción que creemos descubrir entre sus homilias y sus escenas de alegre vida carnal sólo existe para quienes lo juzgamos después de la Reforma y la Contrarreforma. En realidad, su moral nos resulta vacía porque no nos interesa; la construye con antiquísimos lugares comunes, sin renovarlos ni profundizarlos; pero recordamos que ni son principios falsos, ni él tenía por qué no creer en ellos. Y no creía que sus enseñanzas

fuesen triviales: como legítimo poeta medieval, quiere que sus "fablas e versos estraños" tengan sentido alegórico, con menos justificación que Dante, cuando habla de la doctrina que se esconde "sotto il velame degli versi strani":

Fizvos pequeño libro de testo, mas la glosa
non creo que es chica, antes es bien grand prosa,
que sobre cada fabla se entiende otra cosa,
sin la que se alega en la razón fermosa.

En cambio, qué vivos, qué incitantes sus cuadros profanos. Para él, "el mundo exterior realmente existe". Tiene una franqueza carnal que es rara en la literatura española, de por sí honesta sin hipocresía y discreta sin pudibundez. La comedia del siglo XVII, por ejemplo, es singularmente limpia, y sus mayores audacias son siempre verbalmente contenidas: hasta los insultos de los carreteros de Rojas Zorrilla en "Entre bobos anda el juego". En Cervantes la franqueza carnal es ocasional y breve. Al Arcipreste sólo pueden equiparársele, en esta tendencia suya, Fernando de Rojas y Quevedo. Pero él sólo es audaz en lo que atañe a la relación entre los sexos: en todo lo demás es limpio. Tiene afición a las mesas opulentas: con las bodas de Camacho rivaliza su descripción de la llegada de Don Carnal, a quien reciben todos los carniceros con ofrendas, al terminar la cuaresma; y no menos suntuosa es la batalla, que precede, de los animales de mar contra los cuadrúpedos y las aves:

Vino... en ayuda la salada sardina:
firió muy reciamente á la gruesa gallina...
De parte de Valencia venían las anguillas...
daban a don Carnal por medio de las costillas;
las truchas de Alberche dábanle en las mejillas.
Ahí andaba el atún como un bravo león,
fallóse con don Tocino, díxole mucho baldón...
De Sant Ander vinieron las bermejas langostas...

Arenques e besugos vinieron de Bermeo...

El pulpo a los pavones non les daba vagar,
nin a los faisanes non dexaba volar,
a cabritos e gamos queríalos afogar;
como tiene muchas manos, con muchos puede lidiar.
Allí lidian las ostras con todos los conejos,
con la liebre justaban los ásperos cangrejos...

En cambio, a pesar de sus conexiones con los poetas goliárdicos, le desagrada la embriaguez -en eso se muestra buen español- y no tiene ninguna inclinación al juego.

Pero no solo la carne, en sus dos sentidos posibles, las dos cosas por las cuales trabaja el mundo ("como dice Aristoteles, cosa es verdadera..."), atrae al Arcipreste; es todo el espectáculo del universo, para el cual tiene abiertos y despiertos todos los sentidos, y de donde saca su imaginación muchas especies de figuras y comparaciones. Tiene descripciones, de todas conocidas, de tipos humanos, y sobre todo femeninos; se recrea en largas enumeraciones, como la de los instrumentos musicales. Sus observaciones sobre los animales son infinitamente minuciosas, mucho más, por cierto, que sus observaciones sobre las plantas. Pero no es común atender a los admirables pormenores de su obra, a veces brevísimos; ahora es la voz con que "sale gritando la guitarra morisca, de las voces aguda, de los puntos arisca"; ahora la sombra del aliso, a la cual se asemeja el pecado del mundo; o es el mucho moverse y el mucho hablar de las dueñas, que "fazen con el mucho viento andar las atahcenas"; o la golondrina, que "chirla locura"; o "las alanas paridas, en las gamellas presas"; o junio, con "las manos tintas de la mucha cereza"; o la domella enclaustrada: "¿Quién dió a blanca rosa hábito, velo prieto?".

Como narrador, tiene originalidad siempre sorprendente; vuelve a contarnos las fábulas milenarias, las

historietas tradicionales, y con breves toques las rehace y les da nuevo carácter. Como Lafontaine, pone todo el espíritu de su tierra nativa al contar los cuentos más antiguos y más universales.. Y al rehacer el "Pamphilus", junto a toques de poesía delicada crea a la incomparable Trotaconventos, la abuela de Celestina, mucho más bondadosa y gentil que su descendiente; más medieval, en suma.

Y el amor, el amor que predica, es muchas veces el buen amor de su título. Se ha insistido mucho en las aventuras de la sierra, en sus cánticas de serrana, realizadas de acuerdo con esquemas tradicionales, que él renovaba con su don singular para la pintura de gentes y de cosas. Se ha insistido también en los cuentos maliciosos y licenciosos. Pero no es solamente el aventurero del amor fácil, el cantor goliárdico, el narrador ingenioso; creo que estará justificado insistir sobre la parte, no muy amplia, pero no por eso menos real, que pudieramos llamar romántica, de su obra. Tiene su modesto "dolce stil nuovo", en que se aparta de los temas y los modos juglarescos, para dejarse influir por la poesía de los trovadores, por la tradición del amor cortes, revelándonos la parte más delicada de sus inclinaciones personales. El amor no sólo es placer; es también consuelo; el desgraciado debe buscar amor, porque le librerá del sentimiento de inferioridad -tema que aparecía con frecuencia en la poesía provenzal-;

El babieca, el torpe, el necio, el pobre,
a su amiga bueno parece, e ricchombre,
más noble que los otros; por ende todo hombre,
cuando un amor pierde, luego otro cobre.

El amor, para él, no es "el dios desnudo y el rapaz vendado, blando a la vista y a las manos fiero", el Cupido rococó, común a antiguos y a modernos; lo ve a la manera del Eros de la Grecia arcaica, hombre adulto y vigoroso rinde al amante, no con flechas, sino a hachazos. El

Arcipreste nos dice:

Un home grande, fermoso, mesurado, a mí vino.
Yo le pregunté quién era. Dixo: "Amor, tu vezino";

Y, como Safo, describe la emoción temblorosa a
la vista de la amada:

A mí luego me vinieron muchos miedos e temblores.
Los mis pies e las mis manos non eran de sí señores,
perdí sesso, perdí fuerza, mudárense mis colores.

Y finalmente estos versos que suenan a confesion:

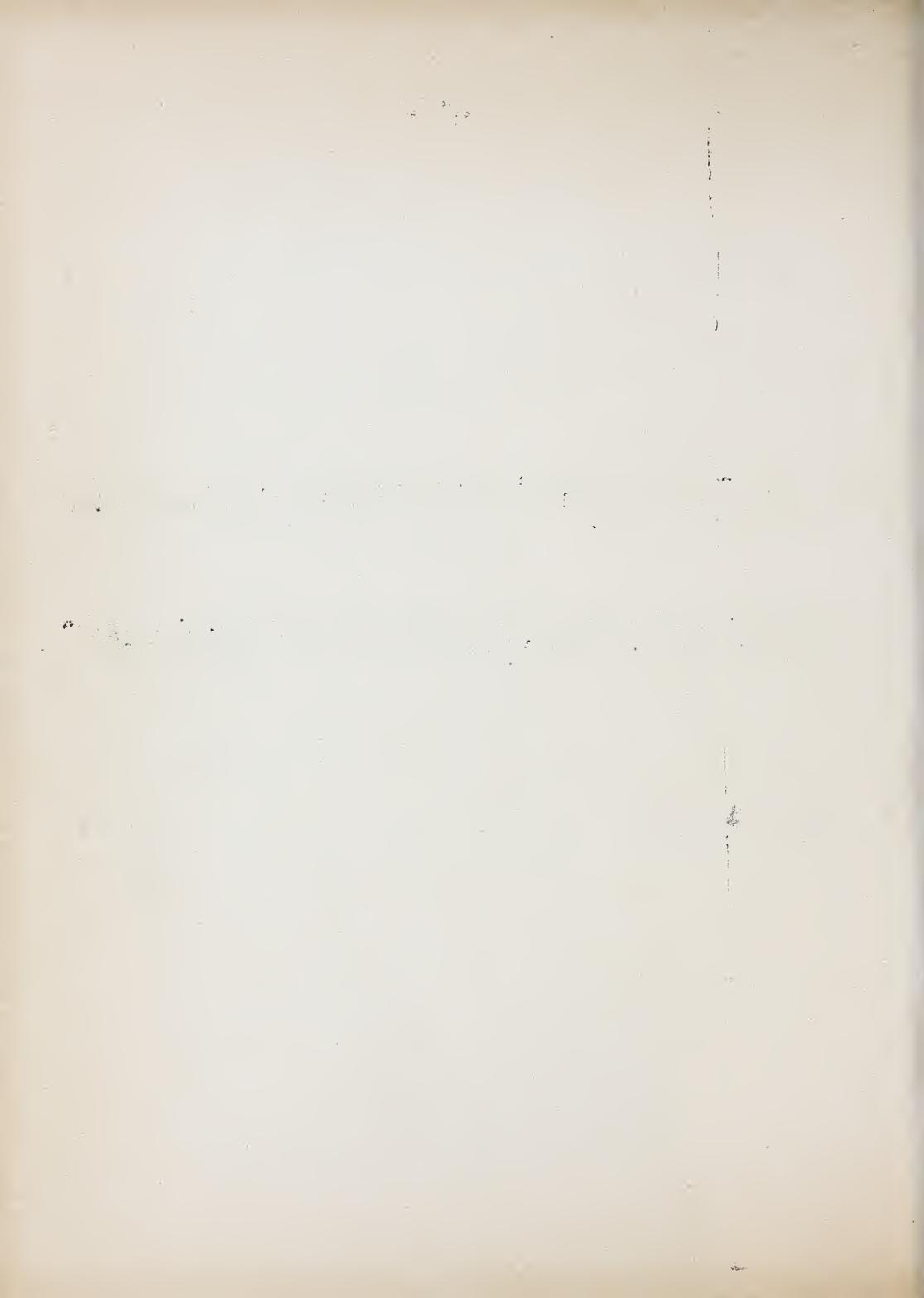
Nunca puedo acabar lo que medio desee.
Por esto a las vegadas con el amor peleo.

Mucho se ha dicho sobre el Arcipreste, desde Menéndez Pelayo hasta Félix Lecoy, y mucho nuevo podía decirse sobre su obra, sobre su arte de narrador, sobre su creación de personajes, desde Trotacuentos hasta los muros de Monferrando y de Guadalajara, sobre su capacidad de renovar los temas más divulgados y repetidos; he escogido detenerme sólo en unos pocos aspectos de su obra y en estas notas de buen amor verdadero, que nos presentan al poeta, no ya desenfadado y regocijado, lleno de cuentos y cantos, de tradiciones y de invenciones, sino ligeramente meditativo, y casi, diríamos, un tanto melancólico y romántico.

N O T A S

- (1) Cf. Claudio Sánchez Albornoz, "España y el Islam", Buenos Aires, 1943.

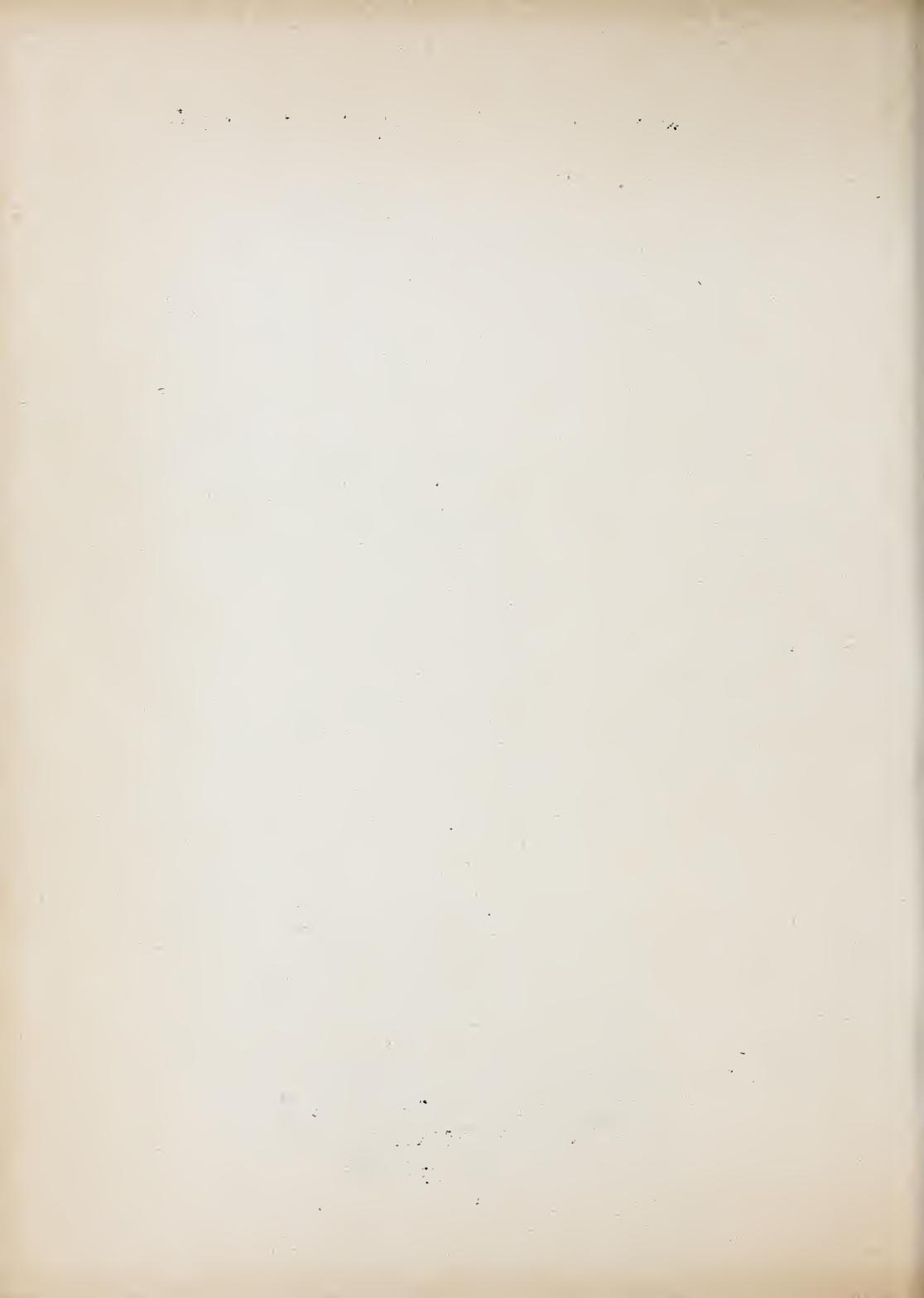
- (2) Ramón Menéndez Pidal, "La España del Cid", Madrid, 1929 (v. tomo II, pág. 670).



RAMON MENENDEZ PIDAL

POESIA JUGLARESCA
Y JUGLARES

COLECCION -AUSTRAL N° 300.
ESEASA - CALPE ARGENTINA, S.A.
BUENOS AIRES -MEXICO
- 1942 -



(Págs. 158 - 167) .

Hacia 1330 corresponden nuestras mejores noticias de cómo las diversiones histriónicas privaban en todas las clases sociales y hallaban oportunidad en todos los momentos de la vida; los juglares y cantaderas eran buscados lo mismo para divertir las fiestas públicas profanas que para solemnizar en la iglesia las vigili-as de los santos, según nos informa el concilio vallisoletano de 1322, y lo mismo para refinar la prodiga alegría de los banquetes señoriales que para mitigar la tristeza del enfermo. Entonces surge uno de los más grandes escritores medievales, Juan Ruiz, el Arcipreste de Hita, que no es sino un clérigo agoliardado, donador alegre, "que sabe los instrumentos e todas juglerías", y cuyo "Libro de Buen Amor" señala un gran florecimiento de la lírica castellana a la vez que de la juglaría consagrada a esa lírica.

Como base de un comentario, al "Libro de Buen Amor" deberíamos poner el concilio de Toledo en 1324, que se duele de ver a los prelad-os de la archidiócesis toledana disipados en el liviano espectáculo que las soldaderas hacían de su cuerpo. El Arcipreste de Hita, clérigo del mismo arzobispado, no da ciertamente una nota desafinada y escandalosa si muestra no menos predilección que sus obispos

por el solaz juglaresco, si convive con soldaderas, juglares y cazurros, y si entre ellos y para ellos poetiza; no es un clérigo rebelde, mal avenido con su hábito; es sólo uno de tantos hijos de aquel siglo que no dejará a la Iglesia salir del cautiverio babilónico de Aviñón sino para entrar en el lamentable cisma de Occidente.

El Arcipreste nos revela la gran actividad de toda clase de cantores ambulantes cuando declara haber escrito a destajo para ellos:

Después fiz muchas cántigas de dança e troteras,
para judiás e morens e para entenderas
e para instrumentos de comunales maneras;
e para cantar que no sabes oïlo a cantaderas.

Centares fiz algunos de los que dizen los ciegos
e para escolares que andan nocherniegos
e para otros muchos por puertas andariegos,
caçurros e de bulrras, non cabrian en diez pliegos.

(1513-1514).

Esta enorme producción de cántigas 'troteras' o callejeras se ha perdido, salvo alguna muestra de cantos de escolares y de ciegos, para pedir limosna por puertas. Pero no importa; gran parte o todo lo que nos queda del incompleto "Libro de Buen Amor" es arte juglaresco.

Solemos mirar al Arcipreste solamente como un autor muy personal, apartado a un lado de todos los de la Edad Media. Yo, sin desdeñir esto un punto, haré notar que es a la vez un autor vulgar, y que en él la originalidad y la vulgaridad no solo son compatibles, sino esencialmente inseparables.

El mismo Arcipreste nos declara que su libro es juglaresco cuando al final pide a su público el don de la

juglaría más docta, el "Paternoster", como única soldada;

Señores, hevos servido con poca sabiduría,
por vos dar solaz a todos, fablevos en juglería;
yo un gualardón vos pido: que por Dios en romería,
digades un paternoster por mí e ave María. (1)

Este 'fablevos en juglería' no tiene un valor fi
gurado, sino muy real. Hay juglaría en el metro irregular
del "Libro de Buen Amor", exento de toda preocupación erudi
ta de "sílabas cuntadas"; hay juglaría en los temas poéti
ccs; en las serranillas, predilectas, sin duda, de los jugla
res que pasaban y repasaban los puertos entre la meseta de
Segovia y Ávila y la de Madrid y Toledo; hay juglaría en
las oraciones, loores, gozos de santa María; en los ejem
plos, cuentos y fábulas con que ciegos, juglaresas y trote
ras se hacían abrir las puertas más recatadas y esquivas;
la hay en las trevas cazurras, en las cántigas de escarnio,
que eran el pan de cada día para el genio desvergonzado y
maldiciente del juglar; en las pinturas de toda la vida bur-
guesa, propias para un público no cortesano; en la parodia de
gestas caballerescas, cuando luchan doña Cuaresma y don Car-
nal; la hay sobre todo en la continua mezcla de lo cómico y
lo serio, de la bufonada y la delicadeza, de la caricatura
y de la idealización. Así el Arcipreste tuvo el osado arran-
que de aplicar su fuerte genio poético a la producción ju
glaresca de las calles y plazas, desentendiéndose de la mo
da de los palacios, y en esta vulgaridad consiste su más in-
tima originalidad, porque el "Libro de Buen Amor" debe en
gran parte a la cazurria de los juglares castellanos sus cu
alidades distintivas, su jovial desenfado, su humorismo es-
céptico y malicioso, y esa verbosidad enumeratoria, ese ame-
no desbarajuste total que en seguida hemos de ver como pro
prios de un juglar cazurro del siglo XV.

También hay en el "Buen Amor" algo muy particu-
larmente común con la poesía de los goliardos, juglares,

escolásticos y doctos. Menéndez Pelayo, empero, advierte una diferencia esencial. En la poesía goliardesca, dice, hay dos elementos; uno, la poesía tabernaria, de la cual es ardiente secuaz el Arcipreste; otro, el grito de insurrección contra la potestad espiritual; levadura herética de que cree immune al autor castellano. Pero es el caso que esa poesía tabernaria, o mejor dicho "pctatoria", gran fuente, de inspiración goliárdica ('tales versus facio quale vinum bibo'), realmente no existe en el "Buen Amor" que, por el contrario, sermonea contra el vino y la gula, y entonces nada goliardesco quedaría en él.

Nos engañaríamos si tal pensásemos. Hay muchos caracteres comunes al "Buen Amor" y a los "Carmina Burana" o a los poemas atribuidos a Goliás o al arcediano de Oxford, Gualterio Map. Uno muy importante es el delfite por el áspero choque entre lo religioso y lo profano, entre lo serio y lo burlesco, entre el sermoneo moralizador y el rebelde grito 'juvenes non possumus legem sequi duram'. Es también común la tendencia a adornarse con erudición escolástica, en especial con la de autores clásicos. Son comunes multitud de pensamientos y asuntos, por ejemplo, el tema primaveral, unido al del amor o más bien al del apetito amoroso, idea tan repetida en los "Carmina Burana"; las sátiras contra el clero, los prelados, y, sobre todo, contra la curia romana; la parodia de rezos clericales; las propiedades del dinero, etc. Podíamos citar aún como acabado modelo de poesía goliárdica la "Cántiga de los clérigos de Talavera", que es, sin duda, una de las composiciones destinadas por el Arcipreste al canto de los escolares nocherniegos. Aunque muy original en todo su desarrollo, aunque inspirada en personas y momentos de la actualidad toledana, (2) la cántiga del Arcipreste está inmediatamente tomada de la "Consultatio Sacerdotum", tantas veces tratada un siglo antes en los poemas atribuidos a Gualterio Map, y de la cual debió conocer el Arcipreste no una sino varias formas. Los clérigos ingleses, lo mismo que los de Talavera, se juntan en capítulo

ante el precepto superior que les quiere separar de sus man-
cebas, y van manifestando uno a uno su opinión, que es, en
definitiva, la de resistir el mandato. Cuando nuestro Arci-
preste escribe:

habló enpost aqweste el chantre Sancho Muñoz,
diz: "aquest arçobispo non se qué se ha con nos..."

parece recordar la "Consultatio Sacerdotum":

ex hinc loqui presbyter alter est paratus;
"quid vult de me dominus papa vel legatus?"

Dice un clérigo de Talavera:

"Que yo dexe a Orabuena la que cobré antaño,
en dexar yo a ella rescibiría grand daño...
ante renunciaría toda la mi prebenda.

análoga negativa en un clérigo inglés:

Surgit quintus prebyter, et respondit ita...
"non Malotam deseram dum me durat vita". (3)

Exclaman los clérigos de Talavera:

"e con llorosos ojos e con dolor grave:
nobis enim dimittere quoniam suave".

lo mismo que los ingleses:

"o quam dolor anxius, quam, tormentum grave
nobis est dimittere quoniam suave". (4)

El salmo 134-3, "psallite nomini ejus, "quoniam
suave" daba a los goliardos esta denominación burlesca e

irreverentísima de la barrágana.

El Arcipreste de Hita se inspiró, pues, en la juglaría estudiantil o clerical, lo mismo que en la popular. El siente con más viveza que nunca el valor totalmente juglaresco de su obra cuando la devuelve al pueblo de donde la tomó y la entrega expresamente a la transmisión vulgar de boca en boca, de mano en mano. El libro queda abierto para que todo el mundo quite y ponga en él las cosas que le dé la gana, como si fuera de todos:

E con tanto faré,
punto a mi librete, mas non lo cerraré...

Qualquier omne que lo oya, si bien trober scpiere,
puede mas añadir e emendar lo que quisiere;
ande de mano en mano a quien quier quel pidiere,
como pella a las dueñas tomelo quien podiere. (5)

Declaración tan extraña como feliz; caso raro de un autor que penetra claramente la esencia de la transmisión juglaresca con las variantes que trae consigo, y que acepta éstas porque ambiciona la popularidad.

Y los deseos del Arcipreste de Hita se cumplieron. La plaza de Alcalá o de Guadalajara, bajo cuyos soporales escuchó enamoramientos, entre arisca y mansa, la viudita doña Endrina, fué después el escenario donde se declamó por los juglares el "Libro de Buen Amor". Esto no es una afirmación caprichosa. Por fortuna he encontrado el testimonio fehaciente en ese cazurro del siglo XV que, al sentir desfallecer el interés de su público, le daba una sacudida con palabras mágicas: "Agora comencemos del "Libro del Arcipreste"; (6) seguro de que este simple anuncio hacía al auditorio regocijarse de antemano, esperando mil fantasías de historias burguesas y serranas, maldecires, pintadas fablillas, inimitables imitaciones de Pánfilo y Nasón, cántigas y trovas; el "Libro de Buen Amor" aparecía así como el finis-terre de toda juglaría.

Hemos, pues, de considerar el "Buen Amor" como el monumento más grande que la poesía juglaresca, no épica, produjo en la Edad Media. La primera edición del libro, acabada por su autor en 1330, abre así brillantemente el período plenamente histórico de la juglaría lírica castellana, período breve, próximo ya a la decadencia. La segunda edición, retocada por el Arcipreste durante su prisión en 1343, añade mucho a la primera, (7) precisamente en la parte más lírica, esto es, en composiciones propias para ser cantadas sueltas. Parece como si el éxito popular del libro hubiese incitado o promovido esta segunda redacción, añadida con fragmentos en que más se pudiesen lucir los juglares cantores.

Fijándonos en esta segunda forma, la definitiva del "Buen Amor", vemos que en ella los relatos, los trozos doctrinales, las fábulas, consejas y ejemplos, van a menudo entreverados con cantares profanos o religiosos, y hay que advertir que la parte hoy conservada de estos cantares es mínima. A cada paso el Arcipreste anuncia cantares que inserta en el libro; "Fiz con el grand pesar esta troba caçurra" (114-122); "Fiz de lo que i passó las coplas de yuso puestas" (958-971); "Desta burla passada fiz un cantar atal" (986-992); "De quanto que passó fiz un cantar serra no" (996-1005); "de quanto que me dixo... fize bien tres cántigas; las dos son chançonetas, la otra de trotalla" (1021-1042); pero los manuscritos en este último caso no insertan más que una de las tres cántigas anunciadas. Otras muchas veces el poeta anuncia un cantar, pero los copistas lo suprimen; "Fize cantar tan triste como este triste amor" (92), y esta elegía a una dueña recatada falta en la copia; en otro pasaje leemos; "Fiz luego estas cántigas de verdadera salva" (104), que era también "troba de tristeza", omitida igualmente por el copista; más adelante se halla; "Fiz esta otra troba" (122), y la burla o escarnio a que se alude está excluida también en el códice. Y así faltan de igual modo la canción a la dueña de buen linaje ("Dávale... estas cántigas que son de yuso escritas", 171), los cantares a "la niña de pocos días" (915, 918), las coplas cazurras sobre los malos dichos de Trotaconventos (947), las

cántigas a "la viuda lozana" (1313), la endecha que el Arcipreste compuso cuando la muerte cerró los lucientes ojos de doña Garoza, "que parecían candela" (1307). El "Libro de Buen Amor" ha llegado, como vemos, a nosotros lamentablemente troncado; el Arcipreste lo había concebido como una "lección e muestra de metrificar", como un vasto Cancionero, engastado en una biografía humorística. Considerése su abundancia lírica, uniendo todo ese caudal perdido a lo hoy conservado en los códices, esto es, una trova cazurra, cuatro serranas, cuatro gozos y cuatro loores de la Virgen, un "Ave María," otras cántigas sagradas a la Virgen y a la Pasión de Cristo, una cántiga de escolares y dos de ciego; añádase aún cierta cántiga de quejas a la Fortuna o Ventura que en códices, ediciones y antologías se pierde confundida inexplicablemente con uno de los loores de la Virgen:

Ventura astrosa,
cruel, enojosa,
captiva, mesquina,
¿por qué eres sañosa
contra mí tan dapiosa
e falsa vezina?... (1685)

Estos dos elementos, el biográfico-moral y el lírico, entremezclados en el "Buen Amor", daban variedad a la exposición de la obra en público; la narración o disertación en metro largo de cuaderna vía sería recitada por el juglar, y las cántigas o trovas intercaladas serían cantadas. El contraste entre estos dos modos de exponer el libro los juglares está realizado por el autor en las serranillas; la parte en cuaderna vía refiere con colores realistas y caricaturescos el encuentro de la serrana, y a continuación se repite el mismo encuentro en forma de canción, de tonos idealistas, en fuerte oposición con el relato precedente. Creo, pues, que el "Buen Amor" se exponía por los juglares en una forma algo análoga a lo que la literatura francesa llamó en una de sus obras famosas

'chantefable', porque en ella alternan la prosa recitada y el verso cantado.

Los metros líricos de "Fuen Amor" son muy diversos, según la intención del autor, que quería dar muestras de rimas varias; mas a pesar de esto advertimos en ellos un metro predominante llamado entonces "estribote". (8) Compónese de un dístico o villancico donde se enuncia el tema lírico de la composición y que luego es glosado en varias sextinas, cada una de las cuales se forma con estos elementos; 1º, tres versos monorrimos; 2º, un verso llamado "vuelta", porque vuelve a la rima del villancico inicial, y 3º, repetición del dístico o villancico. Así metrificó el Arcipreste una cántiga cazorra, cuando su falso mensajero Ferran García trató en provecho propio los amores de Cruz:

Mis ojos non verán luz
pues perdido he a Cruz.

Cruz cruzada panadera
tomé por entendedera,
tomé senda por carrera
como andaluz;
mis ojos non verán luz,
pues perdido he a Cruz.

Coidando que la avría,
díxelo a Ferrand García
que troxiese la pleitesía
e fuese pleités e duz.
Mis ojos non verán luz
pues perdido he a Cruz (115).

La estrofa puede complicarse de varios modos; por ejemplo, dividiendo el verso con rimas interiores, pero el sistema queda el mismo. Así, en la oración a la Virgen:

Omíllome reina, / madre del Salvador,
Virgen santa e dina, / oye a mi pecador.
Mi alma en ti cuda / e en tu alabança,
de ti non se muda / la mi esperança;
Virgen, tú me ayuda / sin toda tardança,
ruega por mí a Dios, / tu fiijo e mi señor.
Omíllome reina / madre del Salvador, etc. (9)

El estribote es la forma más popular entre los juglares castellanos, según nos indicaran en unos versos de Villasandino y unas estrofas juglarescas que en seguida citaremos; es el metro más usado en los cantos populares hasta en el siglo XVI, la forma típica castellana anterior a la popularización de las seguidillas y coplas que en el XVII privaron. Es forma muy apropiada para la poesía popular, para el canto coreado: el juglar, solo, entona los cuatro primeros versos de la mudanza o glosa, y con la rima de la "vuelta" da entrada al coro, compuesto de oyentes, para que canten en común el estribillo o villancico que constituye el tema de toda la composición y tiene igual rima que la "vuelta".

Por este carácter, el estribote difiere mucho de la estrofa paralelística que hemos visto era más especial de los juglares gallegos; las repeticiones paralelísticas podrían quizá ser cantadas a dos voces o en coro, pero la intervención de éste parece menos indicada; el estribillo es menos importante, no se concreta en él el tema lírico, y en cambio el lirismo reside esencialmente en las variaciones paralelas. (10)

Gracias al Arcipreste de Hita sabemos, a pesar de la enorme escasez de noticias cronísticas o documentales, que la juglaría popular castellana, hacia 1330, había alcanzado un desarrollo extraordinario, cuando para ella escribía nuestro poeta más genial de la Edad Media; ni el

carácter clerical, ni las prohibiciones conciliares, ni la extensa y docta cultura, nada de esto apartaba al Arcipreste de hablar "en juglería" para que los actores andariegos y las cantaderas publicasen por calles y plazas las aventuras y las trovas del "Buen Amor". Esta misma corriente a juglarada domina a otros poetas de por entonces que pertenecían a muy distinta condición social. Hacia 1360, en días de Pedro el Cruel, un aristócrata como don Pedro González de Mendoza, según nos informa su nieto el Marqués de Santillana, (11) "usó una manera de decir cantares tan bien en estribotes como en serranas"; esto es, usó los dos géneros juglarescos tan cultivados por el Arcipreste de Hita; lo mismo que este, el noble castellano se disfraza de rústico.

Los moçuelas en el corro
paganse del mi sotar. (12)

De este tiempo conocemos el nombre de dos juglares del rey don Pedro el Cruel llamados Sancho López de Burgos y Antón Ferrández, los cuales en 1361 recibían dones en la corte de Navarra. (13)

Muy poco después, hacia 1370, empieza Alfonso Alvarez de Villasandino a poetizar en los palacios de Enrique II; pero aunque poeta de corte, tampoco olvida a los histriones populares, según afirma él, escribiendo a Fernán Pérez de Guzmán:

Señor Ferrand Pérez, en Villasandino
non se criaron grandes escolares,
maguer por ventura para los juglares
yo fize estribotes trobando ladino,
más non se estiende mi saber indino...

(C. Baena, 546).

Parece que entonces la poesía lírica de la corte no solía destinarse ya a los juglares. La lírica cortesana

sufría una evolución hondísima; iba dejando de ser poesía cantada para convertirse en poesía meramente leída. La escuela gallega continúa dominando; don Pedro González de Mendoza, lo mismo que Villasandino y otros muchos, escribían en gallego a la vez que en castellano; pero la evolución indicada se muestra bien en síntomas salientes; ahora ya han dejado de componerse los cantares de amigo y de romería; la misma canción amorosa trovadoresca va desapareciendo de los palacios. Es decir, los temas más propiamente líricos o cantables van dejando su puesto a los menos musicales; sátiras y maldecires, didáctica, recuestas o tensesones, elogios, peticiones de un don. Es curioso que hacia 1380-90 escriben el Arcediano de Toro su despedida al Amor, y Villasandino su decir, proponiéndose no hacer más canciones amorosas, pues si los "antecesores" las estimaban mucho, ahora los buenos abandonan la mesnada de Amor; también entonces Garcí Fernández de Jerena escribe su visión del Amor que, apenado, abandona a España; (14)

Amigo, saber devedes
que Amor vive en mansela,
e se va ja de Castela
e nunca mientra bivedes
sabredes
onde faze su morada...

RAMON MENENDEZ PIDAL: "POESIA JUGLARESCA Y JUGLARES".-

N O T A S

) Buen Amor, 1633. Comp. para Berceo, abajo, pág. 351.-

) El Concilio de Salamanca, 1335, declara que no se cumplía la constitución contra los clérigos concubinarios, y manda a los prelados de la provincia compostelana que hagan cumplir dicha constitución, excomulgando a los que dieran sepultura sagrada a las mancebas de los clérigos (J. Tejada y Ramiro, "Colecc. de Cánones, III, pag. 567). Poco después, del Libro de Buen Amor, las cortes de Valladolid de 1351 se quejaban al rey Pedro I del lujo y orgullo de las barraganas de los clérigos, y el rey tenía que reglamentar el traje de dichas barraganas y mandar que todas trajesen sobre las tocas un prendadero de lienzo rojo para distinguirse de las mujeres honradas. "Cortes de León y de Castilla, publ. por la Acad. de la Hist., tomo II, 1863, págs. 14-15.

) Buen Amor, 1705 y 1698. Th. Wright, The latin poems commonly attrib. to Walter Map, 1841, pag. 181, abajo.

) Buen Amor, 1700, corrijo "grande" por razón del consonante, y dado que la confusión de n y u es corriente; por la misma confusión de n y u, leo "nobis" en vez de "vobis"; interpreto "quoniam" una abreviatura "q", fundado en el pasaje latino imitado que se lee

en Wright, pág. 172 (comp. pág. 173: "quisque presbyter cum sua suavi", donde se ve a suavis designando a la barragana. Al "que faze muchas vezes rematar los ardores", 1703, comp.. "Dedit mihi calidum natura cruorem...Tunc ut mecum dormiat volo concubina, Ne mihi deficiat carnis medicina, Wright, pág. 117. La amenaza al arzobispo, hecha con alusión al refran "can con grand angosto", 1704, comp.: "Canis semel rapiens carnem ad macellum, A furto non abstinet nec timet cultellum: Sic nocturnum clericus suetus ad duellum Non curat praesulis minas nec flagellum". Wright, pág. 179. El "dexemos a las buenas", 1707, comp.: "Si mihi mea famula tollitur a via, Extra volo alere scorta pulcra tria", pág. 178.

- (5) Estrofas 1626, 1629, y comp. adelante, pág. 445. Nótese que el mismo pasaje de Catón que había utilizado el "Libro de la Nobleza e Lealtad (véase arriba, pág. 192) para justificar a los juglares, sirve para expresar el objeto del Libro de Buen Amor: "Palabra es del sabio e dizela Caton, Que omne a sus cuidados que tiene en coraçon, Entreponga plazer e alegre la razón, Ca la mucha tristeza mucho pecado pon" (estrofa 44). Es el oficio del juglar: "Illorum officium tribuit laetitiam... , etc.," según las "Leges palatinae; véase arriba, pág. 260, nota 1. Por lo demás, el texto de Catón era de lo mas citado: en el Lucidario, cap. 84 (ms. Puñorrostro, hoy de la Acad. Esp.): una palabra fallo escripta, la qual dize asy: yn tempore tuys interdum gaudia cures", que quiere decir: entre los tus cuydados pon en medio a las vezes algún plazer".

- (6) Véase más adelante, pág. 302.

- (7) Para las dos ediciones que es preciso afirmar tuvo el Libro de Buen Amor, véase mi reseña de la edición de Ducamin en la Romania, XXX, 439. La segunda

edición añade especialmente canciones, como los loores de Santa María, 1671. Nótese que las cántigas perdidas que en seguida mencionamos, aludidas en las coplas 92, 915, 918, 947, 1319, faltan en los mss. de la primera edición, sin que falten hojas. Además, las aludidas en 104, 122 y 171 faltan también, pero faltan hojas en los mss. de la primera edición, en que estas coplas debían o podían hallarse; así que no sabemos si en realidad faltaban.

- (8) Este nombre usado en sentido técnico por el Cancionero de Buena (núms. 2, 141, 219, etc.), por Santillana a quien luego citaremos, y por otros, tenía también el sentido general de denuesto, burla, según se ve en Berceo, S. Don., 648. ("faciéndole escarnios e loydos estibotes" y en Alex., P. 2371. O. 2229 ("querrá alguno darme un estribot", var.: estribote"). En francés antiguo "estribot" significaba "verso satírico o de denuesto" vos. F. Novati en los Mélanges M. Wilmette, II, 1910, págs. 424 y sgts. Véase además H.R. Lang en los Scritti varii in onore di R. Renier, 1913, págs. 613-621. El estribote, como estrofa, fué usado en la poesía de los moros españoles con el nombre de "zéjel"; véase Rivera, la Música de las Cantigas, 1922, págs. 66 a 69 b. nota 17 etc.
- (9) Buen Amor, 1046. Nótese que el código G. tiene mejor sentido de este metro. Lo mismo en 1059, a, G, da la buena lección con avemos en el hemistiquio; y en 1060 a, con profecías en vez de profetas.
- (10) Para la caracterización del estribote como más usado en la poesía popular castellana, y del paralelismo más usual en la gallega, véanse mis "Estudios literarios", págs. 310-311 y 332-333. El estribote se halla rara vez en el "Cancionero Vaticano". (110, 1017, 1048, 1080, sin escribir el estribillo inicial), pero en el arte más popular de las "Cántigas de Santa María" domina, ora en la forma más simple (16, 17, 19, 21, 24, 70, 78, 80, etc.) ora en las formas complicadas, véase Rivera, "Música de las Cantigas", pág. 105, etc.

- (11) Prohemio, en las "Obras del Marqués, 1852, págs. 13-14.
- (12) Canc. de Baena, 253; en 251, 252 se conservan dos estribotes amorosos, uno en gallego y otro en castellano con algún galleguismo.
- (13) Recibo en Tudela, 6 en 1361, por "Antonio Ferrandiz et Sancho Lopiz de Burgos, juglares del rey de Castiella... de mandamiento del seynnor Infant (don Luis, hermano de Carlos el Malo), fecho de boca, diez florines de Florencia, de dono esta una vez", Cámara de Comptos, caja 14, num. 108, D. 23.- Otro recibo, Tudela, 8 en 1361, por "Sancho Lopiz y Anton Ferrandez juglares del rey de Castiella", de 40 florines de Florencia "los quocales el seynnor rey (de Navarra) nos ha mandado dar de gracia special esta vez", caja 14, 167, D. 14.
- (14) Canc. de Baena, 314, 147 y 556, atribuída ésta en el num. 40 a Villasandino. Esta última poesía, conservada en dos copias, nos asegura la mezcla original de gallego y castellano, contra el criterio galleguizador que sigue Lang en su "Cancioneiro Gallego-castelhana".

El "ciego" es mencionado a comienzos del siglo XIII por Boncompagno como un tipo especial entre los juglares, (1) y el Arcipreste de Hita, en el siglo siguiente, enumera también a los ciegos junto con los escolares y las cantaderas, diciéndonos haber escrito para ellos cántigas, de las cuales se nos conservan dos;

Varones buenos e honrados,
queretnos ayudar;
a estos ciegos lazrados
la vuestra limosna dar...

En la otra cántiga el Arcipreste hace también hablar en plural "tos ciegos mendigos", porque iban varios juntos, con un lazarillo (2). La limosna que piden son meajas o dineros, bodigos o pan y "paños e vestidos"; meajas y paños son no solo limosna para mendigo sino dones propios para un juglar.

Para Boncompagno, el ciego posee admirables habilidades, dignas de lucir en corte, y, efectivamente, en la corte de Carlos el Malo de Navarra, el año 1384, recibe don de 60 libras "un juglar ciego del duc de Brabán". (3) Mas para el Arcipreste de Hita la juglaría del ciego parece haber sido de ínfima clase, y realmente sólo se hace notar cuando la decadencia de los juglares fué extrema; entonces, a fines del siglo XIV, se menciona al ciego en Francia como último cantor de las chansons de geste al son de la zanfoña, y un siglo más tarde se recuerda en España al "ciego juglar que canta viejas fazañas", vagamundo de un arte inferior. En el siglo XVI muchos pliegos sueltos de romances y coplas populares se titulan compuestos por alguno "privado de la vista corporal"; no se excluyen casos como el de Salinas o el de Fuenllana, extremados y famosos músicos ciegos, que lucían en la cátedra y en el palacio, pero lo que domina es el ciego callejero y mendigo, que todavía hoy, al son de la medieval zanfoña o del

moderno violín, recorre los pueblos más retirados y arcabuzantes, o los barrios bajos de las poblaciones, cantando la literatura más vulgar. (4)

El último tipo afín al juglar es el de los 'clérigos o escolares vagabundos', los "clerici ribaldi, maxime qui dicuntur de familiae Goliae", a quienes el arzobispo de Sens, a principios del siglo X, manda rapar, a fin de borrar en ellos la tonsura clerical; los "yagos escolares aut goliardos", a quienes el concilio de Tréveris en 1227 prohíbe cantar en las misas versos al Sanctus y al Agnus Dei; los "clérigos joculatores seu goliardos aut bufones", que la Decretal de Bonifacio VIII excluía de los privilegios clericales. (5) En varios de estos pasajes la voz clérigo lo mismo puede significar el que ha recibido órdenes sacerdotales, que simplemente el que estudia para recibir las o el hombre de letras en general.

No parece que el colosal filisteo escogido por los clérigos o escolares de Centro-Europa como patrono de su alegre y desordenada vida, haya despertado humorística devoción entre los escolares españoles; el nombre de "goliardos" fué entre nosotros casi desconocido, (6) y apenas fué algo usado en el Nordeste. No parece tampoco que en España haya habido una poesía satírica goliardesca como los Carmina Burana o los poemas atribuidos a Walter Map. Pero, sin embargo, el clérigo juglar existió en nuestra Península. Puede servir de muestra en el siglo VII aquel Justo que, famoso en el Bierzo por sus habilidades en la cítara y en el canto, recorría las casas alegrando los convites con lascivos cantares, y que después de ordenado presbítero fué gran perseguidor de San Valerio (m. 695), hasta que, olvidando las órdenes, volvió a hacer de sí espectáculo, entregándose a obscenas danzas y nefandas cantilenas. (7) Y en el siglo XI recordaremos al otro presbítero burgalés Tello de Castrovido que, si no consta que fuese por costumbre u oficio, al menos practicaba a veces juglaría, cuando a la misma

puerta de la iglesia comenzó a proferir razones torpemente ridículas, y con su impúdica charla provocaba la risa de todos los presentes, hasta que por milagro del cielo fué herido de una horrenda contorsión del rostro. (8) En el siglo XIII las "Partidas" prohíben a los clérigos hacer juegos de escarñio ante el público, (9) y más adelante, el Concilio de Tarragona de 1317 vuelve a prohibir igualmente a los clérigos hacer de juglares ni de mimos; (10) así como las Constituciones Sinodales de Urgel en 1364 reiteran antigua excomunión sobre los clérigos de órdenes que danzan en público, haciendo ludibrio de su cuerpo. (11) En 1353 Alfonso IV de Portugal recomienda a los prelados que los clérigos no ejerzan oficios torpes, como el de taberneros, juglares, bufones o tahures públicos, y una Ordenação posterior dispone que el clérigo-juglar que tañía en fiestas no eclesiásticas o hacía de trashador ante el pueblo por dinero, así como el goliardo que bebía en la taberna o se dedicaba a vender baratijas como bufón ambulante, perdiese los privilegios de clase y quedase sujeto a la jurisdicción secular. (12)

Era siempre fácil el paso del juglar al clérigo y viceversa, como vemos en la vida de Peire Rogier de Alvernia, docto canonigo de Clermont, que, hacia 1160, llevado sin duda de sus aptitudes para trovar y cantar, dejó la canonjía para hacerse juglar y andar por cortes (le veremos en las de Castilla y Aragon), hasta que, por último, se hizo benedictino de Grandmont, donde acabó sus días. También en la corte aragonesa encontramos poco después a Hugo Brunenc de Rodez, que, siendo letrado y clérigo, se hizo juglar y luego acabó su vida en una cartuja. (13) El paso contrario, partiendo de la juglaría, lo vemos en la primera mitad del siglo XIV, por la cántiga del portugués Esteban da Guarda contra el juglar Martín Vésquez: éste se había hecho ordenar, esperando tener iglesia que rentase mil libras, pues así lo había leído en los astros, y luego, viéndose defraudado y a causa de la corona de sus cabellos, privado del antiguo oficio de juglaría, dejábase crecer el pelo

para tapar la corona clerical o la escondía bajo el sombrero. (14)

El Arcipreste de Hita, que "sabía los instrumentos e todas juglerías", no es propiamente un clérigo juglar ni un clérigo vagabundo, pues su arciprestazgo se opone a que lo consideremos como tal; pero es por su espíritu uno de esos. Veremos cómo su inspiración poética es profundamente goliárdica, y cómo su libro tiene muchos caracteres juglarescos. Además, el Arcipreste escribió muchas cántigas para toda clase de juglares, y en especial "para escolares que andan nocherniegos", producción casi toda perdida, pero de la cual se nos conservan precisamente dos cantos de escolar, que son simples peticiones de limosna.

Los escolares practicaban la música, y aun con más refinamiento que los juglares, según el autor del "Alexandre", para quien los más delicados, sonos que pueden imaginarse hacíanse juntando a "todos los estrumentos que usan los joglares, otros de mayor precio que usan escolares". (15) En fin, claro es que los escolares, a causa de su ilustración, eran preferentemente autores, y debemos recordar una muestra de su producción, como la "Razón de Amor con los Denuestos del Agua y el Vino": el que escribió este poemita, a principios del siglo XIII, no aspiraba, sin duda, a ser un tipo ajuglarado, sino trovadoresco: "Un escolar la rimó que siempre dueñas amó, Mas siempre ovo criança En Alemania y en Francia, Moró mucho en Lombardía Por aprender cortesia"; en otro pasaje se declara "clérigo e non cavallero", que "sabe muito de trobar, de leyer e de cantar". (16)

Al lado de los juglares hallamos "Juglaresas (17) o juglares", a las que, sobre todo en el siglo XIII, veremos, en los palacios de los reyes y de los prelados, lo mismo que en las diversiones del pueblo. Muchas de sus artes femeninas derivaban sin duda de las que desplegaron las bailadoras que alegraban los festines romanos, especialmente aquellas muchachas de Cádiz, puellae gaditanae, que tan

cálido recuerdo dejaron de sí en los versos de Marcial y de Juvenal; ellas, estremeciendo sus lascivas espaldas al repicado son de las bronceínas castañuelas Tartesias, echaban a volar los cantares destinados a la gran popularidad; el repetir la más reciente de las "canciones gaditanas" era, para los "belli homines" a la moda, tan esencial como el oler a delicados perfumes. Mas por estruendoso que haya sido el éxito de estas cantadoras latinas, no pueden ser ellas el único origen de las juglaresas medievales; repetimos lo mismo que dijimos cuando hablamos del mímico y el juglar. Las cantoras musulmanas, por ejemplo, tuvieron que influir mucho en las cristianas.

La juglaresa viene a ser en el siglo XIII el tipo más corriente de la mujer errante que se gana la vida con la paga del público; por esto la reina Callectrix, al presentarse desconocida ante Alexandre, le advierte: "Non vin ganar averes ca non soe joglaressa"; y Tarsiana deja entrever su alto linaje a Apolonio diciéndole: "non so juglaresa de las de buen mercado". (18)

Un tipo análogo o igual era la "soldadera". El nombre masculino "soldadero" equivalía a 'jornalero' que vive de la soldada diaria, (19) y aunque el femenino tuviese también este sentido general, (20) contraía más bien su significado para designar a la mujer que vendía al público su canto, su baile y su cuerpo mismo.

Las soldaderas aparecen en las ordenanzas de los palacios del siglo XIII con oficio análogo al de los juglares y las juglaresas, pero en la poesía cortesana de entonces son mencionadas tan sólo como mujeres de vida alegre, sin alusión alguna a sus artes histrionicas, que, por lo visto, eran muy secundarias al lado de las otras artes cortesanas. (21) A menudo la voz soldadera viene a ser equivalente a 'meretriz'; este sentido tiene el francés antiguo "soldoivre" y éste tiene la voz española en el "Apolonio", 396, donde un mal hombre, "señor de soldaderas", compra a Tarsiana

para llevarla a la mansebia, (22) verdad es que Tersiana sale después al mercado a tañer "por soldada" la vihuela (Apol. 426), y tan soldadera era entonces como cuando su amo la quería hacer ganar otra soldada infame.

El "Apolonio" nos informa así algo acerca de lo que nos ocultan los cancioneros gallegoportugueses del arte de la soldadera. También el concilio de Toledo de 1324, execrando las soldaderas que andaban por los palacios episcopales y nobiliarios, describe sus gracias, que consistían tanto en los "coloquios", por lo comun deshonestos, como en el espectáculo que hacían de sí mismas, sin duda por medio del baile. Así, bailando y cantando, nos las representan las miniaturas medievales, siempre al lado del juglar y como complemento obligado del espectáculo juglaresco; las cantigas a Santa María de Alfonso el Sabio, lo mismo que las canciones amorosas de la corte castellana y portuguesa, se ejecutaban, no sólo por los juglares, sino cantadas a la vez por las soldaderas, ora sentadas al lado del juglar, ora bailando.

A juzgar por las miniaturas del "Cancioneiro da Ajuda", la soldadera tenía gran papel en la ejecución de la poesía lírica gallegoportuguesa. De las 16 miniaturas del "Cancionero" unicamente cuatro dibujan al juglar solo o acompañado de otro juglar o de un muchacho cantor; las doce restantes, al lado del juglar que toca, ponen la cantadora. Esta, las más veces, toca unas castañuelas en forma de tejoletas planas, canta y baila con los brazos en alto, mientras el juglar la acompaña con el sonido del salterio o de la guitarra; en tres miniaturas la cantadora toca el pandero, de pie o sentada, y el juglar tañe la vihuela de arco o la guitarra. Tal vez, la muchacha entona el cantar de amigo del juglar gallego Martín de Ginzo (C. Vat, 883):

A do muy bon parecer
mandoulo aduffe tanger;
Louçana, d'amores moir' eu!
Mandonlo aduffe soner
e non lhi dvdavan vagar:
¡Louçana, d'amores moir' eu !

En todas las 16 miniaturas del "Cancionero de Ajuda", la música y el canto están presididos por la figura del trovador, vestido con brial largo (a diferencia del juglar, que lleva sayo más corto) y a veces con manto; aparece sentada en un escabel cubierto con alcatifa y en ademán de enseñar, marcar el compás o escuchar. (23)

La soldadera no sólo aparece en compañía inseparable del juglar, sino también el del trovador ajuagarado, como en el caso del lemosín Gaucelm Faidit (florece entre 1180 - 1216), hecho juglar cuando perdió su hacienda a los dados, y casado con una "soudadiera", que le acompañó mucho tiempo por las cortes, la cual aunque recordeta como él, se hacía admirar por su belleza tan grande cual su discreción ("fort fo bella et ensenhada"). (24)

En la corte de los magnates vemos distinguirse soldaderas de diverso rango, unas de a caballo y otras de a pie. En las vistas de Ariza, año 1303, el rey aragonés da a las soldaderas del séquito de don Juan Manuel (el que pronto iba a revelarse famoso escritor) y a las de otros señores castellanos, diez torneses a las de a caballo y cinco a las de a pie. Por este don, igual a todas las de cada clase, se adivina que el arte de la soldadera era apreciado como el de una corista, uniforme o indiferenciado, mientras el de cada juglar era estimado según el mérito individual, y era tasado más alto, ya que el mismo rey aragonés da a un juglar 50 torneses, a otro 15 o 10. Lo mismo observamos en otras vistas de Calatayud, tenidas el año siguiente de 1304; las soldaderas del infante de Castilla reciben del rey de Aragón cada una 15 torneses las de a caballo y 7 las de a pie, mientras los juglares reciben 100, 60, 50 torneses, y los albardanes, 40 o 25. (25)

Como el jugar acomodado tenía algún sirviente, la soldadera solía ir acompañada por una manceba, sin cuyos servicios no puede vivir. Por eso la soldadera compostelana doña María Leve se somete a mudar de casa porque así lo

exige su manceba, "ca atal dona com'ela guarir non pode se manceba non a", (26) y las Ordenanzas del palacio real portugués tenían que disponer expresamente que, cuando una soldadera fuese convidada a casa del rey, no llevase consigo a la manceba. (27)

En la juglaría popular de hacia 1330 no actuaban las soldaderas, o figuraban muy poco; quizá simplemente habían cambiado de nombre. El Arcipreste de Hita no las menciona, y en cambio nos habla de las "cantaderas", mujeres que, cantando, bailaban en público, al son del pandero:

Desque la cantadera dize el cantar primero,
siempre los pies le bullen, e mal para el pandero...
Texedor e cantadera nunca tienen los pies quedos,
En el telar e en la dança siempre bullen los dedos.

470-471.

El Arcipreste escribió muchos versos para estas mujeres, y se muestra satisfecho de la popularidad que ellas le granjeaban:

Después fiz muchas cántigas de dança e troteras,
para judías e moras e para entenderas,
para en instrumentos de comunales maneras;
el cantar que non sabes óilo a cantaderas. (28)

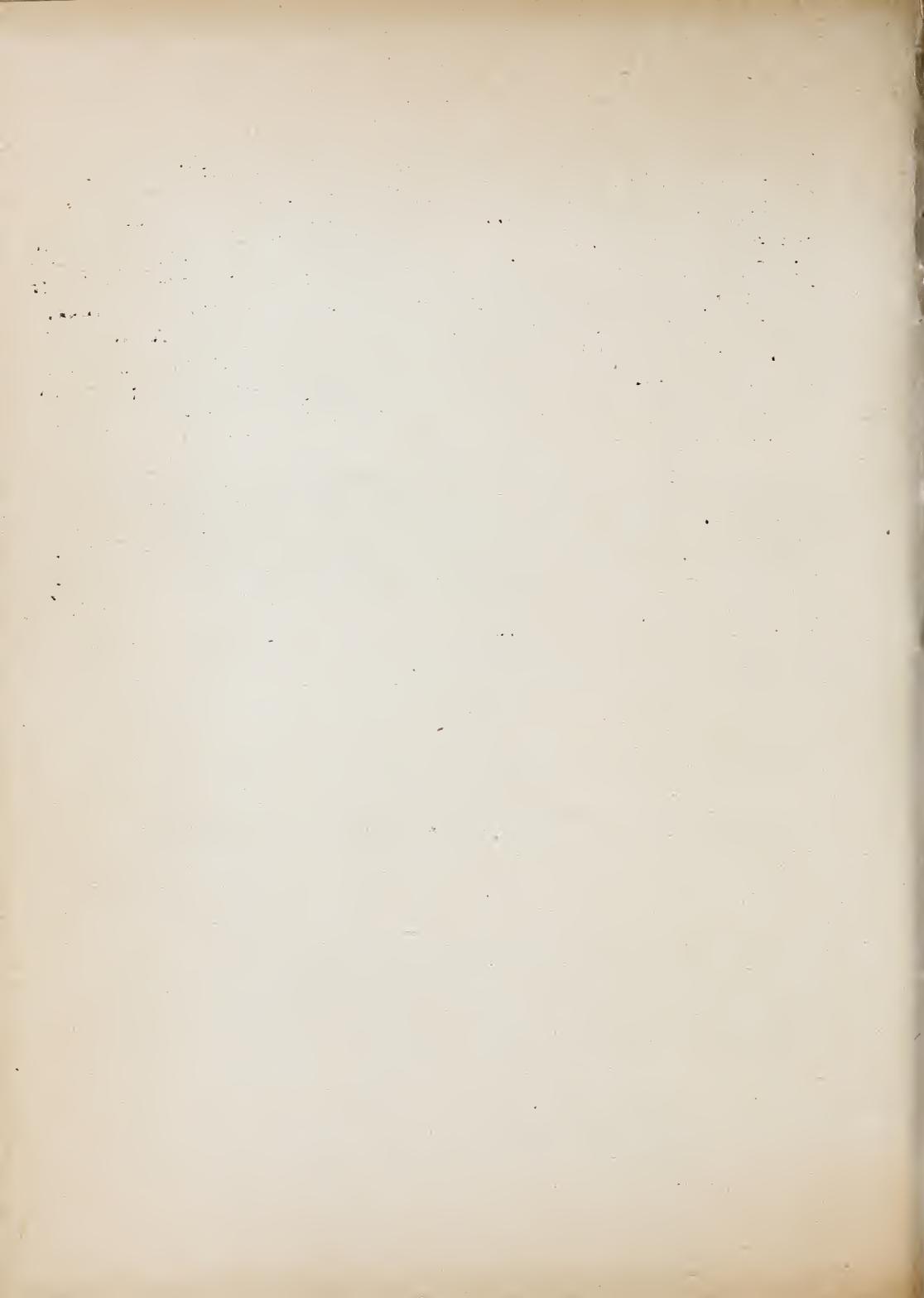
- 1513 -

Este nombre, designando una profesión femenina, aparece ya en el siglo anterior, en un documento gallego del año 1228, donde "Maior Petri, cantatrix", dota un aniversario por su alma en la catedral de Lugo. (29) Es el nombre corriente; no obstante, había otro menos usado.

En las dos versiones que poseemos del "Espejo de Legos" de Rogerio de Hoveden, encontramos dobles deno-

minación en el capítulo XXI; una versión dice: "Las cantaderas" contrarían a los establecimientos de las tres leyes, lo primero a la divinal...., lo segundo contraría (n) a la ley de la natura...., lo tercero contraría la ley humanal", mientras la otra versión emplea continuamente otro término: "Las dançaderas" son contrarias a todas las tres leyes..., las dançaderas quebrantan los días de las fiestas...., las dançaderas engañan a sus próximos con sus cantares a manera de serenas....E por ende, pues las dançaderas no son so alguna ley, allí seran sin dubda a do non es alguna ley, mas espanto perdurable". (31)

La denominación de "cantadera" fué la que se perpetuó; Pedro IV de Aragón tenía entre los juglares de su corte a "Isabel, la cantadera", y hoy mismo las cantadeiras gallegoportuguesas y las cantaderas de otras regiones españolas, sobre todo las cantaoras andaluzas, continúan la vieja tradición. (32).



NOTAS

- 1.- Véase pág. 51, nota.
- 2.- Buen Amor, 1710 y 1720: "nos e nuestro compañero... a nos e a quien nos adiestra". Las cántigas del Arcipreste para los escolares son destinadas a uno solo ("señores dar al escolar"), o para dos (" escolares pobres dos").
- (3) Cámara de Comptos de Pamplona, caja 46, núm 26, D. 3.
- (4) Véase pág. 412, n. 2 y 432.
- (5) Véase especialmente, además de Gautier, II, págs. 40-45, y Faral, págs. 32-43 y 263-267, el sustancial estudio de Giulio Bertoni, La poesía dei Goliardi (en Nuova Antología, 16 Ag. 1911, o en el libro de dicho autor Poesie leggende costumanze del medio evo, 1917, págs. 1-40). Contra la hipótesis de G. Paris, que arrancaba el nombre "goliardo" de la comparación que san Bernardo había hecho de Abelardo con Golías, supone F. Ermini (en La Cultura, 15 Febbraio, 1922, pág. 169), que Golías fue tomado en su sentido general corriente, como personificación del demonio y el vicio.
- (6) Véase el texto de Arnaldo de Vilanova que cita Menéndez y Pelayo en sus Heterodoxos, 2.ª ed., t. III, 1918, págs. XCIV y CV, donde se habla de "fornicadors,

goliarts, omicides"... y donde se contraponen los buenos clérigos que son "apostols de Christ" a "aquellos qui son goliarts de taberna". Habla Arnaldo en este Razonamiento (hecho en Aviñon ante el Papa el año 1309) de costumbres generales de la Iglesia y no de cosas especiales de Cataluña. Alvaro Pelaez, obispo de Silves, nos dice expresamente; "Goliardus autem vulgare est gallicorum", véase adelante, página 112, n. La Crónica de Fray García de Euguí (edic. Eizaguirre, p. 107) hablando de Vitelio dice: "Este emperador fue mucho goliardo e grant comedor".

- (7) I Sancti Valerii Abbatis opuscula, en la Esp. Sagr., XVI, paginas 396 y 397: "Hunc contra voluntatem meam... ordinaverunt presbyterum. Qui pro nulla alia electione ad hunc pervenit honorem, nisi quia per ipsum multifariae dementiae temeritatem propter joci hilaritatem luxuriae petulantis diversam adsumpsit scurrilitatem, atque musicae comparationis lirae mulcente perducitur arte; per quam multarum domorum convivium voraci percurrente lascivia cantilenae modulamine plerumque psallendi adeptus est celebritatis melodiam... Sic denique in amentia versus, injustae susceptionis ordinem oblitus, vulgari ritu in obscena theatrae luxurie vertigine rotabatur; dum circumductis huc illucque brachiis, alio in loco lascivos conglobans pedes; vestigiis ludibricantibus circuens tripudio compositis, et tremulis gressibus subsilians nefaria cantilena mortiferae ballimaciae dira carmina canens, diabolicae pestis exercebat luxuriam."
- (8) Grimaldo (escribe entre 1091 y 1116), Vita Beati Dominici abbatis, en S. de Vergara, Vida de el Thaumaturgo.. Santo Domingo... de Silos, 1736, pag. 420. "Quedam die cum sociis suis sedens ante fores ecclesie, oblitus religionis divinae, cepit inutilia, turpia, ina-

nia et ridiculosa verba proferre, et impudice loquens inconsideranter et inreligiose ridere, cunctos etiam presentes ad hanc insaniam provocare.

- (9) "Nin deben ser facedores de juegos por escarnio (vars.: de juegos de escarnio, de juegos nin de escarnio, de juegos nin de burlias) porque los vengan a ver las gentes como los facen". Part., I.a, 6.º, 34a. Para el concilio de Valladolid, 1228, v. abajo, pág. 85.
- 10) "Tabernariorum officium... non exercean... Bastarii mimi, histriones vel lenones... non existant"; Canones y Concilios, por G. Tejada y Ramiro, III, 1851, p. 576.
- 11) J. Villanueva, Viaje literario, XI, 1850, pág. 317: "statuimus... quod clerici in sacris ordinibus constituti aut religiosi quilibet publice extra domum aliquam tripudiantes...cum inhonestum sit personis ecclesiasticis ludibrium facere sui corporis in infamiam totius clerici et scandalum laycorum". En Viaje lit., XVI, 1851, pág. 231, las Constituciones de la Universidad de Lerida, del año 1300, prohíben a los estudiantes, salvo a los niños menores de catorce años, "tripudiaré sive ballare per civitatem, vel ludos facere inhonestos".
- 12) Véase Canc. da Ajuda, II, pág. 623, nota 2, y pág. 846.
- 13) Chabaneau, Biographies des Troubadours, págs. 261 y 243. En las mismas Biografías hallamos a Aimeric de Belenoi "clercs fo, mas pois si fez joglars", pág. 257; y otros clérigos de órdenes o de votos que apostatan y se hacen juglares o trovadores, como Peire de Alvernia, que al fin "fret penedensá", pág. 260 (confróntese Zenker, Rom, Forch, XII, pág. 669): Gausbert, de Puyisbot monje, que por una mujer ahorcó los hábitos y se hizo juglar (pagina 256), etc. Recuerdese

también a Hugo de Saint-Circ de quien decimos en la pág. 171.

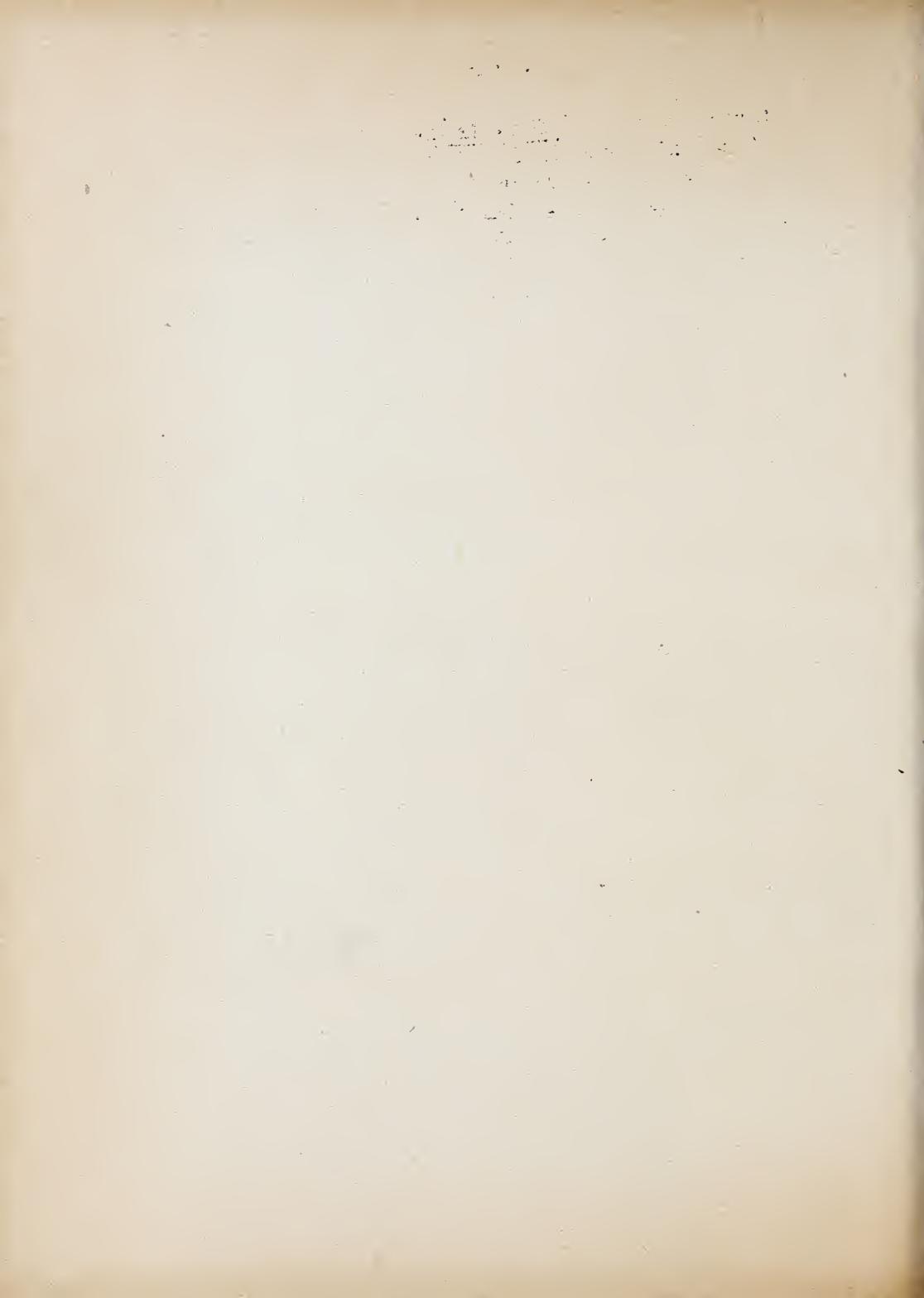
- (14) Canc. Vat., 928, 929, 931 y 1042. En 1406 fue admitido como clérigo de la Catedral de Santiago Gonzalo jograr; Ferreiro, Hist. de Santiago, V, p. 380 - 381, n.
- (15) Alex., O 1971, P 2113. Para la costumbre estudiantil de tocar y cantar por los pueblos, conservada hasta bien entrado el siglo XIX, véase Ríos, Hist. Crít., IV 533, n. 1
- (16) Razón de Amor, v. 5-10. 111-113, en mi edición, Rev. Hisp., XIII, pags. 608 y sigts.
- (17) "Maldita sea la muger... que conoçe e vece que de vino se turba e quando está turbada que la tyenen por juglara", Corvacho, pag. 174, l. 23: "Ya veo esta juglara llamada Fortuna." Traducc. de la Caída de Príncipes, de Boccaccio (a lo que recuerdo) en el manuscrito del siglo XV, conservado en la Biblioteca Real, 2-B-5, rotulado Código de Varias historias.- La zarzuela en tres actos de Angel Iasso de la Vega titulada La Juglaresa, Madrid, 1867, sitúa la acción en tiempos de Pedro el Cruel.
- (18) Alex., O 1722 b; Apol., 490 c.
- (19) "Guiaba bien so pueblo el pastor derecho, Non, como mercenario nin como soldadero", S. Mill., 95; "soldadero o mercendero...; soldadero ho yuguero ho ortolano ho pastor", Fuero de Plasencia, ed, Benavides, pags. 100 y 95.
- (20) Sentido general parece tener la voz en las coplas sobre la batalla de Olmedo: "Panadera, soldadera, que vendes pan de barato". Por las citas de la nota anterior no es posible derivar esta voz de "soldado", sino de

"soldada". Entre ambas derivaciones vacila C. Michaelis, Zeit R. Ph., XXV, 539.

- (21) Canc. Vatic., 67 (de Alfonso X; cómica resignación ante la repulsa de una soldadeira), 1068 (diálogo de dos soldadeiras sobre sus defectos físicos), 1109 (soldadeira que tiene bestia y no sabe cabalgar), 1203 (pregunta por María Balteira uno que viene de la frontera: "A que pregunta por huã soldadeira E non pregunta por al mais guisado?"). - C. Michaelis, Canc. Ajuda, II, pag. 451, n. 3 (el núm. 1169 del Canc. Vatic., no se refiere a Teresa Lopes; léase García López) y pag. 644, n. 6, entresaca del Canc. Vatic. los nombres de varias cortesanas, mujeres de juglares y segreres, que probablemente son soldaderas, aunque las cantigas citadas no les dan tal nombre. - En el Canc. Colocci-Brancuti, núm. 1576, a una mujer que pide 100 sueldos a un pretendiente, éste le dice que haga "una soldada" de su cuerpo, pues no necesita mas, y pues hacen soldada del oro, del pan y de la carne salada.
- (22) Lo mismo en el Canc. de Baena, núm. 487: "Más comunamente vemos que las gentes Usaron e usan estrañes maneras, Dexan las fermosas e bien paresçientes E fazen sus fijos en las soldaderas." Igual en el texto muy anterior de la Historia Troyana: "Ca una vil soldadera Seria assaz desonrada De yr asy bevir en hueste Como yré yo, mezquina" (Rev. Hisp., VI, 1899, pag. 72 a).
- (23) Canc. Ajuda, II, págs. 158-163.-
- (24) Biographies des troubadours, publ. par C. Chabaneau, Toulouse, 1885, pag. 243 (t. X de la Hist. gen. de Languedoc).
- (25) Véase adelante, págs. 257-258 y 105-106.

- (26) Canc. Colocci Brancuti, núm. 1545.
- (27) Portug. Monum. histor. Leges, pag. 207, véase abajo, pag. 224.
- (28) Buen Amor, 470-471 y 1513. Nótese cántigas troteras o "andariegas" (?), comp. cítola trotera, pag. 59. De aquí debió sacarse el nombre de troteras con que moderadamente se quiere designar una especie de danzaderas o cantaderas. (Menéndez Pelayo, Antología, XI, 35); pero trotera, sustantivo, sólo recuerdo que se aplicase a la alcahueta, o en general a la "mensajera", Buen Amor, 645 a, 1328 d (comp. trotero, 'mensajero, recadista'; S. Dom. 716; Alex., 774; Fngz., 195 a; Buen Amor, 1068 b; el Vocabul. Bable, de Rato, da Trotero 'mozo de recados o mandadero; como usual hoy en Asturias).
- (29) Véase adelante, pag. 183. Otra forma de este nombre aparece en la Orden real de pago, fecha en Pamplona, 18 mayo 1385: "A una muger cantaressa razón et su marido, por dono que Nos lis auemos fecho, la suma de beynte libras". C. de Comptos, caja 49, núm. 33, D. 2.
- (30) Bibl. Nac., ms. B-108. mod. 117, fol. 34, "Capítulo XXIo. que fabla de las cantaderas".
- (31) Bibl. Nac., ms. B-109, mod. 94, fol. 45 c; "Capítulo XXIo, De las dançaderas". Ríos, en la Hist. Crít., IV, pag. 529, mezcla arbitrariamente estas dos versiones.
- (32) Para las cantadeiras, procedentes de las antiguas "sem solução de continuidade", según dice C. Michaëlis de Vasconcellos, véase Ajuda, II, págs. 903-904. La forma del español moderno es la normal continuación de la forma antigua; comp. texedera, tejedora; espigadera, espigadora.- Las cuadrillas de cantaderas y los

juglares que Ríos (Hist. Crít., VII, 187 y 438) menciona en el recibimiento de los Reyes Católicos en Toledo, el año 1476, no se citan en la Divina Retribución del Bachiller Palma (ed. Bibliof. esp., 1879. pag. 63); son producto de la imaginación de Ríos.



LOS JUGLARES CAZURROS EN PARTICULAR. UN CAZURRO

DE LA EPOCA DE LA DECADENCIA

(Pág. 179 - 186)

Girardo Riquier, en su "Declaratió" trovada el año 1275 a nombre de Alfonso X sobre la denominación de "juglar", censura el uso provenzal de confundir bajo ese mismo título personas que ejercían muy diversas habilidades, llevando muy diferentes géneros de vida, y a la vez ensalza la costumbre de España que distingue bajo nombres diversos los "segreres", los "juglares", los "remedadores", los cazurros", los "bufones" y otros. Entre tan variadas clases, una vez que ya conocemos las dos primeras, solamente escogeremos, para decir algo especial de ellos, los cazurros, en quienes hallaremos algún interés literario. Los otros ya no nos importan.

En España, según Riquier, se llaman, por menosprecio, "cazurros" aquellos hombres faltos de buen porte, que dicen versos sin argumentos, que por calles y plazas ejercitan vilmente su vil repertorio, sin regla ninguna, ganando un mal salario en vida deshonorada.

Et homes seix e sortz
endreg de captenh bo,
que dizon ses razo
o fan lur vil saber
vilmen ses tot dever
per vias e per plassas,
e que menon vils rassas
a deshonor viven,
ditz hom per vilzimen
"cazurros" al vertat.
Aisi es acordat
per Espanha de dir
perque pot hom chauzir
als noms, qué sabon far. (1)

(Cazurría era toda gracia disparatada e inconveniente, sea pesada o chabacana, sea escabrosa o deshonestada). Las "Partidas" lo declaran: "Et las palabras que se dicen sobre razones feas et sin pro, que non son fermosas nin apuestas al que las fabla, nin otrosi el que las oye non podrie tomar buen castigo nin buen consejo, son además et llamanlas "cazurras", porque son viles et desapuestas et non deben seer dichas ante homes buenos". (2)

Había toda una poesía popular cazurra, que alar_maba a la Iglesia. Un penitencial aragonés, manuscrito a principios del siglo XIII, recomienda al confesor que pregunte acerca de los pecados relativos a los cantares cazurros, cuando trata del sentido del oído: "e deve demandar el preste al peccador... del odir; si ode de buena mientre cantares o otros omnes que dicen paraulas feas; que los peccadores enújanse de odir la misa e las paraulas de Dios,

e de los "cantares de la (s) cagurias non se enuyan". (3)

Hacia el año 1330 el Arcipreste de Hita declara varias veces haber escrito de estos cantares y podemos ver inserto en el "Libro de Buen Amor" uno de ellos, escrito por el Arcipreste para desahogar el enceno de haberse engañado en cierta aventura por un infiel mediador:

Fiz con el gran pesar esta "troba cagurra";
la dueña que la oyere por ello non me aburra,
ca devrienne dezir necio e mas que bestia burra,
si de tan grand escarnio yo non trobase bulrra. (4)

A pesar de la excusa pedida a las señoras que oyeren el libro, la trova no tiene ninguna nota de color subido, como las que en otros pasajes del "Libro de Buen Amor" se hallan, sin pedir licencia para ellos ni hacer salvedades; la trova cazurra es de tono narrativo, con estribillo, segun puede verse en el fragmento que arriba pusimos, y ella nos indica que el Arcipreste no pide excusa a las dueñas por motivo de honestidad, sino por presentarles una trova no cortesana, versificada en vulgar estribote.

En otro lugar el Arcipreste anuncia sus cantares cazurros y éstos no se hallan hoy en el libro, acaso por excesivamente libres; esta vez las prevenciones que el Arcipreste hace también a las dueñas maliciosas estarían más fundadas que la vez anterior:

De toda lazeria e de todo este coxixo
fiz "cantares cazurros" de quanto mal me dixo;
non fuyan dello las dueñas nin los tengan por lixo,
ca nunca los oyo dueña que dellos mucho non rixo. (5)

Otros muchísimos cantares de éstos fueron por el Arcipreste mismo excluido de su colección, o porque los juzgó poesía de circunstancias, sin valor literario, o porque los creyó demasiado inconvenientes;

Cantares fiz algunos de los que dizen los ciegos e para escolares que andan nocherniegos...

"caçurros e de bulrras", non cabrian en diez priegos. (6)

Como vemos, los ciegos, los escolares y demás tipos ajuglados que andaban de puerta en puerta, hacían gran consumo de los cantares caçurros; y una clases especial de juglares se dedicaba a este género. Antes que Girardo Riquier, los nombra Barceo, cuando empleando una frase enteramente análoga a la moderna que encarece la falta de dinero; "No tienes ni para mandar cantar a un ciego", dice:

Non pagarás con ello "caçurros" nin joglares. (7)

Los torpes donaires del caçurro son los únicos que convendrían, según el Arcipreste de Hita, a un asno hecho juglar por los demás animales, para alegrar en una fiesta al rey leon enfermo:

Estava y el burro, fezieron del "joglar";
como estava bien gordo, comengó a retocar,
su atanbor tañiendo, bien alto a rebuznar,
al leon e a los otros querialos atronar.

Con las sus "caçurrias" el leon fue sañudo,
quiso abrillo todo, alcanzar non lo pudo;
su atanbor tañiendo fuése, mas i non estudio;
sentióse por escarnido el leon del orejudo. (8)

Nada más natural que la mala suerte del asno. Bien decía Riquier que el caçurro no era juglar para la corte.

El juglar de desatinos, gansadas y donaires desapuestos fué muy común en Francia, aunque, según Riquier, no tuviese allí nombre especial como en España. Uno de los juglares que disputa en "Les deux trovers ribaux" se anuncia gritando: "Yo soy el que sabe techar casas con huevos fritos y tortillas; sé sangrar gatos, poner ventosas a bueyes, hacer frenos para vacas, guantes para perros, cofia para cabras, lorigas para liebres, tan fuertes que no temen a los perros.." (9) Y podemos oír frialdades por el estilo a un juglar castellano del siglo XV, merced a un curioso que con ellas escarabajó los folios que había en blanco al final de una crónica (10). En este singular fragmento se reseña una sesión de juglarías cazurras ante un público callejero.

Empieza el juglar con aire muy grave ensartando máximas morales y sentencias de todo género:

Dicen en un verso:

Necio es en porfía
quien del necio mucho fía.

Dicen otro verso:

Non acuses, non serás acusado;
que acuseras por lo poco,
en lo mucho serás provado.

Acaso alguno de estos apotegmas servía de mera introducción a un relato. Así el cuento del Ballestero y el Ave parlara, que desde la "Disciplina clericalis" era popular, podía con más o menos oportunidad ser referido al público a continuación del dicho "Asaz es de loco e de poco saber aquel que se mata por lo que non puede aver". (11) El juglar recita después algún refrán: "Ombres con vino, cochinos con friio, fazen muy gran ruido", el cual figura en la colección moderna de Fernán Caballero. (12)

Estas máximas rimadas, aunque por lo común satíricas o humorísticas, parecen una última derivación de

la literatura didáctica en prosa del siglo XIII y una manifestación popular de la corriente de sentencias rimadas que en la poesía cortesana representa el rabí don Santo de Carrión en el siglo XLV. Pero lo más de notar es que nuestro juglar tardío tiene mucha parte de su caudal heredada de los antiguos poemas de la cuaderna vía:

Dicen otro verso:

En mano de ombre vil non pongas tu fazienda,
que ansi te fallecerá como el cavallo la mala rienda.

Es un recuerdo del "Libro d'Alexandre"

En poder de vil omne non metas tu fazienda,
que d'art'á mala caga, nunca prendrás emienda
fallecerte ha en la cueita como al cavallo mala rienda.

(13)

Y este último verso del "Alexandre", falto de toda medida, por la impertinente adición de la palabra "cavallo", está así estropeado en el manuscrito del poema existente en la Biblioteca Nacional de París, y estropeado de ese modo lo recordaba y repetía nuestro juglar. El autor viejo había escrito con mejor cido según el manuscrito de Madrid: "fallecer t'ha a la coita como la mala rienda"; de modo aunque en la charla desconcertada de nuestro juglar descubrimos un rodar del "Poema de Alezandre", no por las mesas de los eruditos, sino por las calles y plazas, y nos hace comprender que muchas de las incorrecciones que traía consigo esta transmisión popular del poema se reflejan en las variantes de los códices.

Otro poema de cuaderna vía es citado expresamente por el juglar a su público; aunque esta vez no nos sorprende nada el hecho de la popularidad, como nos sorprende respecto del "Alexandre". "Agora -dice el juglar o comencemos del "Libro del Arcipreste"; y esta antonomasia

bastaba para que antes todos los oyentes surgiese la sombra familiar del pescozudo y recio Arcipreste de Hita, rodeado de una aureola de regocijadas promesas. Pero lo que sí nos sorprende es el temperamento adusto de nuestro juglar, que en vez de tomar por el ancho camino de burlas retozonas que le abría delante el "Libro de Buen Amor", se empeña en seguir el pedregoso sendero de las máximas y sentencias, fijándose sólo en los consejos de don Amor al Arcipreste sobre los daños del vino o sobre las propiedades del dinero. Es de suponer, sin embargo, que lo que hallamos apuntado en nuestro manuscrito sea sólo, un recordatorio, una pequeña parte de lo que el juglar decía y hacía ante su público; recitaría, sin duda, muchos más trozos del "Libro de Buen Amor".

Al recitar esos trozos, como vemos por los conservados en nuestro breve texto, el cazurro no muestra el menor cuidado de exactitud. He aquí una muestra de cuán mal recordaba su original:

Desque pesa más el vino que el seso dos o tres mcajas
por eso se contienen coitas e males e dolores e barajas;
departían los onbres como picaças e grajas;
el mucho vino es bueno en cubas e tinajas,
mas non acá en las cabeças.

El estrambote añadido a la cuarteta: "más non acá en las cabeças", aunque puesto en broma, nos confirma el temple moralizador de nuestro juglar; no quiere que en ningún caso pueda el más torpe de sus oyentes creer que ensalza el mucho vino fuera de las cubas. Después, es indudable que aquí, como el caso del "Alexandre" nos lo ha pedido mostrar, las grandes divergencias que se notan entre este trozo y la estrofa 547 de la obra del Arcipreste no serán hijas sólo (14) de la descuidada memoria de nuestro cazurro, sino que derivarán en parte, de manuscritos tardíos del "Libro de Buen Amor" que habrían corrido entre juglares.

El Arcipreste deseaba que su libro anduviese prestado de mano en mano como pelota jugada por damas, y bien podía estar satisfecho de verlo manoseado por los juglares, para quienes tanto él había escrito. El autor, además, consentía en que cualquiera añadiese o enmendase en el libro lo que le diera la gana; pero al menos exigía que el audaz supiese trovar bien, y aquí el resultado ya no era tan satisfactorio, pues los juglares habían venido a dar a los versos un ritmo muchísimo más irregular que en el original del Arcipreste, habían mezclado sin tino consonantes y asonantes y habían entroveado a los de "Buen Amor" otros versos que nunca el Arcipreste pensó en escribir semejantes, (15)

Entre estos versos intercalados a los del Arcipreste hay máximas tomadas de proverbios populares, y de otros dichos folklóricos que a veces parecen estropeados adrede para hacer reír. Por ejemplo, el amargor de la pobreza es encarecido con el recuerdo popular.

Del escoba la rama,
de la retama la corteza

donde el juglar usa el nombre "escoba", vulgar hoy, para designar la retama de que las escobas bastas se hacen, y luego emplea fuera de propósito la misma palabra "retama". El dicho que el cazurro trabuca se funda en una comunísima comparación popular, "más amargo que la retama"; (16) pero la prolonga en una gradación, según se nos conserva hoy correcto en un cantar popular:

De la retama la rama,
de la rama la corteza,
no hay bocado más amargo
que amar donde no hay firmeza.

Y es muy notable que el cazurro del siglo XV nos ofrece en sus dos versitos referentes al amargor y a la retama la primera relación medieval que hoy podemos establecer para

una copla popular moderna, hecho importante en la historia de esta forma de poesía popular; (17) esta relación es bastante estrecha, no solo en los dos versos de la retama, sino en la forma totalmente desligada que se use para establecer la comparación con los otros dos versos siguientes.

Illega la hora de pedir al público el pago del espectáculo. El juglar vagabundo se alaba de largos viajes:

Sabed, fidalgos,
que vengo mas de trescientas leguas de allende de Roma,
otras tantas allende de Santiago;

Oí allá tantas de vuestras bondades,
que faziades mucho bien a probes, e más "a jograles".

Vengo rogando a Dios por vuestros días,
ansí como el gato por las longanizas.

y el cazurro sigue sus chocarrerías, sin duda mientras recauda el cobre por el corrillo de los oyentes.

Luego anuncia una transición en su charla:

Agora quiero dar un salto
cual nunca dió cavallo rucio nin castaño;

siendo de suponer que a estas palabras acompañaría algún ejercicio de saltimbanqui.

La nueva cazurría estriba ahora en una larga enumeración de nombres de pueblos y motes o apodos a ellos referentes: "Villanueva del Camino, gran colodra e poco vino";

Alcalá la Real, cuando era de moros cantava por todos;
agora que es de cristiano, canta a bandos;

esta Alcalá fué reconquistada definitivamente en tiempos del Arcipreste de Hita, en 1341; pero más avanzada fecha nos señala el juglar recordando a "Antequera, como hay buenos vinos en ella", pues la reconquista de Antequera no ocurrió hasta 1410. Estos notes, aunque en nuestro texto suelen estar poco desarrollados, son, por su antigüedad, un importante material folklórico, que luego sigue aprovechándose en la literatura de los siglos sucesivos. (18) En esta enumeración de pueblos debemos ver una nueva muestra de la afición de los juglares a recordar sus viajes con cualquier ocasión, alardeando de conocimiento de muchas tierras. Los juglares épicos, españoles o franceses, describían los itinerarios, recorridos por ellos, suponiéndolos recorridos por los heroes de sus cantares, de gesta; nuestro azurro ensarta nombres de pueblos por él conocidos, esperando dar que reír a la maliciosas antipatías, siempre vivas entre convecinos. Por los pueblos que menciona, parece que nuestro juglar vagó principalmente por Andalucía, después del citado año 1410; sus más numerosas etapas fueron por la actual provincia de Cadiz; luego por la de Sevilla y Jaén; erró sin duda por Guadalquivir arriba, y dirigiéndose a las Navas de Tolosa para pasar el puerto de Maradal, atravesó la Mancha llegando hasta Uclés. (19)

Pero los oyentes se hastían de escuchar tantos apodos de pueblos, y el juglar cambia nuevamente de tono: "Agora vos quiero contar de cuatro clérigos que querían ser obispos...", y el publico reíresca su risa a propósito de la cobardía de los clérigos y de la burla que sufren en sus pretensiones.

Sigue a este cuentecillo otra sarta de sentencias en tono más bufón que la primera, y acaba aquí el fragmento que felizmente nos ha dado a conocer un juglar callejero en acción. (20)

La característica que Riquier señalaba para los cazurros, decir versos sin argumentos, hallase demasiado clara en nuestro juglar; pero nos sorprende que en vez de las cazurrías que la Iglesia reprobaba o para las que el Arcipreste de Hita pedía venia a las damas nuestro juglar emplee sólo las chocarrerías saturadas de espíritu satírico - moralizador, mostrándose fuertemente poseído de esa austeridad que tanto domina en la literatura española, aun en la más picaresca.



NOTAS

- (1) Declaratió, v. 174 y sigts. Los que después enumera que hacen saltar monos, cabras o perros, los que hacen juegos de títeres, o remedan a los pájaros y los que cantan y tañen por poco dinero ante la gente baja, no los incluye ya dentro del nombre de cazurros, aunque los excluye del de juglares..
- (2) Part. II, 4º, 2a. Cazurro tenía un sentido general de 'liviano', y cazurria, 'liviandad'. En los Castigos e Documentos, cap. 19: "la mujer casada a quien faz pecar tuellola de buena e de buen estado e ponela en mala vida e cazurra (var. "acaçurrada". Bibl. Aut. Esp., LL, pag. 133). Don Juan Manuel en el Infinido, cap. I: "Guardad vos... del pecado de la carne et de los consejos et de los dichos et de los fechos de los mozos et de oír las sus cazurrias" (B. A. E., LL, pag. 266a). El Arcipreste de Hita, en los Consejos de don Amor: "Non quieras ser caçurro, nin seas escarnidor, Nin seas de ti mismo e de tus fechos loador", copla 557. Al significado moderno de la voz que indica el Dicc. de la Ac., añádase el de "rústico, aldeano grosero", que tiene también en dialectos portugueses (Leite de Vasconcelos, Filol. Mirandesa, I, pags. 13. 15, y II, 273), y cazurrero, 'amigo de buscar, de ir de un lado para otro', que me indican como usual en el part. de Agreda, Soria.
- 3) Publ. por Morel-Fatio, Romania, XVI, págs. 380-381.

- (4) Buen Amor, coplas 114-120. Corrijo a 114 a "burla".- La parte indecente de las coplas cazurras es aludida groseramente por Juan Alfonso de Baena, censurando un desdonado decir de Alvar Ruiz de Toro: "Las chancos e canciones Pierden ya su melodía; Burlería e cazurría Revuelta con cagajones, Muy baldía, mucho fría Es la destos navajones" (Canc. de Baena, num. 397).
- (5) Buen Amor, coplas 947-949 (corrijo "tengo" en "tengan"). Sigue la advertencia a las señoras e inmediatamente vienen las aventuras de la Sierra, sin que falte hojas en el ms. S. Todo este pasaje es propio de la 2.ª edición del Libro de Buen Amor, año 1343, y extraño a la primera redacción de 1330.
- (6) Buen Amor, copla 1514; véase arriba, pag. 265.
- (7) Milagros, 647 d.
- (8) Buen Amor, 895. En 1405, también el asno que quiere imitar al perrillo blanquete va al estrado de su dueña "retocando e faziendo mucha de cacerria".
- (9) Véase la literatura de bufonadas en Gautier, II, págs. 61-63; Faral, pag. 214.
- (10) Véase Apéndice III.
- (11) Véase Libro de los Exemplos, núms. 53 y 300. Caballero Cifar, estudio de Wagner, en la Revue Hispanique, X, 1903, paginas 75-76; R. Köhler, Kleinere Schriften, I, 1898, pag. 580.
- (12) Cuentos, Oraciones, Adivinas, Leipzig, 1878, pag. 196; "Puercos con frío y hombres con vino hacen gran ruido", entre los "refranes y maxims populares recogidos en los pueblos del campo". Me dice Rodríguez Marín que es hoy corriente en Andalucía.

- 13) Alexandre, P, 54. El ms. O 50 dice en el verso tercero: "Fallecer te ha a la coita, como la mala renta", Se ve que el ms. de Paris refleja aquí una versión tardía, la que conocía nuestro juglar.
- 14) Véase en el Apéndice III el núm. 7. Dice el Buen Amor, 547: "A do mas puja el vino que el seso dos meajas Fazen roido los boudos como puercos e grajas; Por ende vienen muertes, contiendas e barajas, El mucho vino es bueno en cubas e en tinajas."
- 15) Véase en el Apéndice III el otro pasaje del juglar, núms. 13 y 14, comparándolo con Buen Amor, 495, 492 + 491; en la suma de estas dos estrofas últimas se mezclan on y -or como asonantes. Los otros versos que se mezclan a los del Arcipreste casi todos llevan asonantes y no consonantes .
- 16) También la poesía erudita usa la comparación: "amargo al gusto mas que la retama", dice Garcilaso en su Egloga 3a., verso 314.
- 17) Véase nuestro Apéndice III, núm. 11. El cantar moderno se halla en la Bibl. Univ., tomo 97: Gorgeos del alma, Cantares populares, colecc. por R. Caballero, pag. 67. (El señor Rodríguez Marín me da dos variantes que tampoco comprenden la gradación primitiva: "De la retama, la rama, Del sauco, la corteza; No hay bocado mas amargo que amor donde no hay firmeza", prov. de Sevilla; "Yo probé de la retama Y del sauco la corteza; "No hay", etc. Zafra Badajoz; nótese el "Yo probé..." analogo al "Yo comí de la fiel..." del cazurro.) Nuestro cazurro, en el núm. 25, trabuca también, y dice "ruiz", por "ruin", como en el núm. 29 "ruiznes", jugando burlescamente con el apellido Ruiz. Claro que no todas las sentencias del cazurro están alteradas. El núm. 9 es una cuarteta bastante perfecta, por el estilo de las del rabí don Santo; fun-

dase en el refrán que hoy se aplica sobre todo a testamentarios y abogados: "Quien parte y reparte se lleva la mejor parte", o "El que parte y bien reparte para sí la mejor parte", o en copla: "El que parte y bien reparte, Si en repartir tiene tino, Siempre deja de continuo Para sí la mejor parte".

(18)

En nuestro Apéndice III parece que los nombres solos están para recordar algún mote, apodo o chiste, y otras veces se ve el mote y no acabado; comp el núm. 23 con la Pícaro Justina, Ito, IIIa, cap. 1. núm. 3 (edic. Puyol, tomo II, pag. 26)... "dize el refran de aquella tierra (Navarra): Fuentes y fuentes, çamarra y campanas; Estella la bella, Pamplona la bona, Olite y Tafalla la flor de Navarra, y, sobre todo, puentes y aguas", y con el Vocabul. de Correas, pag. 138b: "Estella la bella, Pamplona la bona; Olite y Tafalla, la fl. de N." - En nuestro núm. 21, por ejemplo, el nombre de Baeza estará para recordar cualquier mote: "En Baeza tanto valen los pies como la cabeza", Correas, Vocab., pag. 118 a, donde se explica el dicho con un cuento; "Ni en Baeza naranjos, ni en Ubeda hidalgos", Correas, pag. 209b; "Asnos en Jaén, burras en Bojívar, hombres de Baeza, mujeres de Ubeda, bueyes en la Serena", etc., Correas, pag. 55 a.- El mote de Córdoba, nuestro núm. 24, se ve que desde antiguo fué tema socorrido. Recuerdese el soneto de Villamediana: "Buenos caballos para ser mujeres buenas mujeres para ser caballos... muchos Judas y Pedros, pocos gallos..." (Cotarelo. El Conde de Villamediana. 1886, pag. 82.) "Ni hombre cordobés ni cuchillo pamploñés ni mozo burgalés ni zapato de baldés" (Starbi, Monogr. sobre refranes pag. 22).- Al apodo de Uclés núm. 18, comparese el dicho andaluz que satiriza una vocación religiosa: "Monja del convento de Santa Inés, se acuestan dos y amanecen tres" - "Medina la del Albuhera" se llama a Medinasidonia en el Cartujano, NBAE, XIX, página 375 a..

- (19) Nuestro fragmento, de 36 pueblos que menciona, 24 son andaluces; 10 de la provincia de Cádiz, 5 de Sevilla, 6 de la Jaén, 2 de Córdoba y 1 de Málaga. De la Mancha menciona a Albacete, Chinchilla y la Roda, que antes pertenecía a San Clemente, pueblo principal de la Mancha.-- El puerto de Muradal o Despeñaperros era el límite de Andalucía; en las Cortes de Jerez de 1268 (ed. Acad. Hist., I, pag. 64) se lee: "el quintal del cobre treze maravedis en el Andalucía fasta el puerto del Muladar."
- (20) Para el núm. 29, comp. Correas, Vocabul. de Refr., página 454 b: "Mas vale pedir y mendigar que en la horca pernear. Mas vale pedir que hurter."

- REVISTA DE FILOLOGIA HISPANICA -

AÑO II

AERIL-JUNIO

NUM. 2

- 1940 -

INSTITUTO DE FILOLOGIA
Facultad de Filosofía y
Letras
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

INSTITUTO DE LAS ESPAÑAS
Department of Hispanic
Languages
COLUMBIA UNIVERSITY

BUENOS AIRES - NUEVA YORK

NOTAS PARA LA INTERPRETACION, INFLUENCIA,
FUENTES Y TEXTO DEL "LIBRO DE BUEN AMOR"

INTERPRETACION:

La investigación del "Buen amor" que no se limita a exponer el contenido del poema y a sugerir vagas conexiones literarias comienza con las paginas de "Poesía juglaresca y juglares" en que Menéndez Pidal puso en claro la confesión "fablévos en juglería" de Juan Ruiz, y con el artículo de Leo Spitzer, "Zur Auffassung der Kunst des A. de H.", ZRPPh, 1934, LIV, que demuestra el papel primordial de lo didáctico en el Libro. Recientemente las eruditas "Recherches sur le "Libro de buen amor" (1938) de Félix Lecoy confirman con sus minuciosos análisis las interpretaciones de aquellos dos sabios. Al catálogo que disgrega la obra de arte en los trozos en que "puede descomponerse" - según la

fatídica expresión de Menéndez y Pelayo-, la crítica actual opone una visión unitaria que señala en el "Buen amor" una faceta didáctica, una narrativa y una lírica. ¿Cómo se vinculan los tres aspectos? Juan Ruiz, que en las bien meditaciones estrofas de su despedida destaca el triple contenido de su poema, ha cuidado de indicarlo explícitamente:

Era de mil e trecientos e ochenta e un años
fué compuesto el romance por muchos males e daños
que fazen muchos e muchas a otros con sus engaños,
e por mostrar a los simples fablas e versos estraños.

(1634) (1)

Moral, relato, lírica son, pues, fines que presidieron a la ejecución del "Libro" y no partes yuxtapuestas en él. Una de esas intenciones puede predominar por separado en tal o cual pasaje, pero en conjunto aparecen inextricablemente unidas: no sólo hay propósito doctrinal en las "digresiones morales y ascéticas" sino también en la paráfrasis del "Arte de amar" (coplas 528 y sigs. contra el vino y el juego), en la versión del "Liber Pamphili" (608 y sigs. sobre el arte y la perseverancia), por supuesto en las sátiras y ensiemplos, en el marco exterior de forma autobiográfica (921 y sigs. sobre el hablar cortés), y hasta en las composiciones líricas (1040 y sigs. sobre el dinero); la lírica tampoco se reduce a intercalar cántigas devotas y profanas; la filiación juglaresca del "Buen amor" se revela en su continuo dirigirse a un público burgués, en su deseo de circular entre el pueblo, en el uso de fórmulas juglarescas consagradas (excusas de prolijidad, 1266; recompensa espiritual, 1633), en sus relaciones, admirablemente detalladas por Lecoy, con la lírica de los goliardos, en su parodia caballeresca. La copla 1634 da la pauta para la justa apreciación del poema; su lectura atenta habría evitado el inventario mecánico que falsea, por ejemplo, el sentido de los consejos de don Amor cuando con el título de Paráfrasis del "Arte de amar" los desglosa del texto dándoles más

importancia que a otras direcciones de conducta (las de doña Venus, 608 y sigs, las de las armas del cristiano, 1579 y sigs); con la misma arbitrariedad separa la historia de doña Endrina de las otras supuestas aventuras del Arcipreste, de las cuales difiere únicamente en extensión.

El estudio de Spitzer no deja dudas sobre el sentido del "Buen amor" como tratado didáctico. Núcleo espiritual de la Edad Media es el Libro santo en que se funda su fe, su conducta, su saber, y que impone a todo libro su fin docente y su multiplicidad de contenido. Así, en todos los grandes autores medievales -Jean de Meun, Juan Ruiz, Villon, Chaucer- se da la coexistencia de lo edificante y lo regocijado, justificado en parte como alegoría o como ejemplificación. La fe segura de los siglos medievales no teme acoger en el libro los elementos dispares presentes en el mundo. Sólo para la simplificación racionalista de la realidad, propia de la Edad Moderna y exacerbada en la estética dieciochesca, el contenido abigarrado de la obra de arte medieval -reflejo del contenido abigarrado del mundo, obra de Dios- representa una "mezcla extraña y repugnante de devoción y lubricidad" (Menéndez y Pelayo) (2).

La esencial intención didáctica es lo que da unidad de estilo y de forma al "Buen amor"; es lo que explica su característica "variación" retórica, su lenguaje sentencioso, su continuo apelar a las autoridades de la erudición medieval; es lo que explica su estructura lineal de ejemplario sin convergencia hacia un clímax, ni desarrollo psicológico de caracteres -poco opuesto de la estructura dramática, en tensión, de la literatura grecorromana, adoptada por el Renacimiento-, que en suelo español continúa en la novela picaresca y hasta en el "Quijote". A la luz de la moral trascendente de la Edad Media, acostumbrada a contemplar las cosas de aquí y de ahora como envoltura material de más alta realidad, se vislumbra la importancia crucial que tiene para Juan Ruiz el símbolo y su inter

pretación, reflejada en los numerosos apartes en que suspende el relato para fijar la atención de sus oyentes sobre la enseñanza escondida de sus alegres coplas, y en pasajes extensos donde, ya con sucesión de símiles (16-18), ya con la actualización de un cuento (disputación de 46 y sigs) o de un ensiemplo (el gallo y el zafiro, 1387 y sigs), encaja el contraste entre apariencia y realidad e insiste en el valor múltiple del signo, consecuencia de ese conflicto (3).

El fin didáctico que el poeta subraya con notable énfasis en la citada despedida también da sentido a la forma autobiográfica en que se insertan las "fablas" y los "versos extraños". No es, desde luego, una biografía auténtica, capaz de informarnos de la vida exterior del poeta. No sabemos si Juan Ruiz, arcipreste de Hita, estuvo alguna vez preso o no; lo que sí sabemos, como indicó Appel y demostró con instructivos ejemplos Spitzer, es que la prisión de que se lamenta en varios pasajes (I y sigs., 1671, 1674, 1679, 1681) es una designación retórica de la vida terrena del pecador, inspirada en la Biblia (compárese el verso de Berceo al final de los "Lores": "Preso só en Egipto, los vicios me han vendido"); es la "carcel peligrosa" en que el diablo hubiera encerrado al hombre de no haber medido la Virgen (Buen amor, 1666); es la "carcel tenebrosa" de Garcilaso, que no anduvo en prisiones, la "cárcel baja, oscura" de fray Luis, que nada tiene que ver con las celdas de la Inquisición (4). Los lugares y las fechas del poema ("es de Calatayud", 582c; "la mi sobrina que en Toledo seía", 657a; "Después fué de Santiago otro día siguiente, ahora de mediodía, cuando yanta la gente", 87lab; "El mes era de marzo, salido el verano", 945a) son determinaciones concretas que precisan el ámbito de la acción del "Libro, sin contenido histórico señalable. Y sabemos también, porque Juan Ruiz lo afirma gravemente en un momento de reflexión moral, no de novela ni de convención lírica, que las historias que cuenta no le acontecieron personalmente:

Entiende bien mi hestoria de la fija del endrino
díjela por te dar ensiemplo, no porque a mí avino.

(909 ab)

Con la vacilación de quien no domina un mecanismo, el poeta dejará aparecer su nombre (844d) o su cargo (1434d) en pleno relato novelesco; no por eso el bastidor autobiográfico del "Libro" adquiere más valor documental que cualquier novela narrada en primera persona. Asimismo, los diversos retratos -la dama, la mensajera, la serrana fea, el doñador alegre- son categorías generales - clases sociales, oficios, temperamentos- y no individuos. Y el yo que enhebra los ensiemplos y las cántigas, además de ser ficticio, tampoco es individual; así lo dice la declaración que encabeza la serie de las aventuras:

E yo, como soy "home como otro pecador"...

(76a)

El héroe de esas aventuras es, en efecto, un hombre como otro, es decir, todo hombre, "Everyman", el protagonista de la moralidad inglesa y de toda la ficción docente de La Edad Media. Spitzer define negativamente esa personalidad al separarla del yo romántico que se entrega al lector en las confidencias de Rousseau o de Goethe. La actitud didáctica, base del pensamiento poético del "Buen amor", permite definirla positivamente: "es el yo del maestro que, para mayor eficacia, presenta como vivido u observado en propia persona el caso abstracto sobre el que dogmatiza". Tal yo se encuentra en la literatura didáctica de todos los tiempos y lugares (5); es, como se sabe, característico de los libros sapienciales de la Biblia y, como en el "Buen amor", forma también en el "Eclesiastés" el marco exterior que da cohesión a las experiencias y a las observaciones del Predicador:

Engrandecí mis obras, edificuéme casas, plantéme viñas...
y he aquí, toda vanidad.

(II, 4, II)

Y tórñeme yo; y ví todas las violencias que se hacen debajo del sol... También esto es vanidad.

(IV, I, 4)

Peró no siempre el yo doctrinal se presenta en hábito tan austero; prevenir contra el error por medio del ridículo es el oficio de la sátira, y los maestros que conocen su valor lo combinan hábilmente con el relato en primera persona. Para inculcar en los oyentes la idea de que el político no debe alojarse si quiere conservar su popularidad, Cicerón aduce una anécdota de la que es cómico protagonista (Pro Plancio, 26-27). O para acercarnos más a Juan Ruiz, cuando Ovidio recomienda no ceder a la cólera, se vale de una historieta en la que él mismo figura con un papel poco airoso (Ars amatoria, II, 169 y sigs.). Con igual intención de enseñanza e igual procedimiento -ridículo acumulado modestamente sobre la persona del narrador - el Arcipreste irá enumerando aventuras regocijadas. La esencia de esa autobiografía humorística está, pues, en su ejemplaridad; en este sentido entronca idealmente por una parte con la novela de "Lucio el Asno", y en la Edad Moderna se continúa con la novela picaresca que, aunque con muy distinta visión del mundo, es también desfile de tipos y no de individuos. Así como Lucio, el asno, pasa a poder de los ladrones, del yeguarizo, del echacuervos, del tahonero, etc., y como Lazariello sirve sucesivamente al ciego, al clérigo, al escudero, el fraile, al buldero, de igual modo el Arcipreste en su supuesta historia corteja a una y a otra dueña (presentadas con idénticas características cuando pertenecen al mismo rango social, como las tres "dueñas de buen linaje" de 169, 581 y 911), a una moza panadera, a una dama devota, a una monja, a una morisca, representaciones todas de una

casta, y, por ello, sin nombre propio (salvo en los dos episodios más desarrollados). Y por ser de escarniento la intención que preside a estas obras, el héroe-narrador es siempre derrotado, y no por accidente; Lucio recibe palos y tormentos de todos sus amos; Lazarillo padece hambres con el ciego por astuto, con el clérigo por avaro, con el escudero por miserable; cuando acaban sus desventuras acaba también la novela. Así también la mensajería de Juan Ruiz falla con Ferrán García por "marfuz", con don Hurón por torpe; unas veces la frustra el buen seso de las damas, otras, el celo de los parientes. La moraleja del Arcipreste, como la del siempre derrotado don Quijote, reza asimismo: "También esto es vanidad".

INFLUENCIA DEL "BUEN AMOR" EN EL CANCIONERO DE BAENA:

Es bien sabido que el "Rimado de palacio" presenta en tintas sombrías una visión satírica de la sociedad emparentada con la de Juan Ruiz y que, como el "Buen amor", contiene capítulos sobre diversos temas ascéticos, plegarias y digresiones piadosas. Los dos poemas se asemejan además en su forma, la cuaderna vía menos rígida que en Berceo e interrumpida por piezas líricas, para algunas de las cuales sirvió sin duda de modelo el zéjel castellano del Arcipreste. Además, del parecido general y del que resulta de la utilización de unas mismas fuentes (la oración primera de Juan Ruiz y la de Ayala-copla 784 y sigs.-, se inspira, según ha indicado F. Castro Guisasola, en "La Oración ante los agonizantes" (6), es posible señalar reminiscencias del "Buen Amor" en los versos más felices del "Rimado", citados como precedente de las "Coplas" de Jorge Manrique:

¿Qué fué entonces del rico e de su poderío,
de la vanagloria e del orgulloso brío?
Todo es ya pasado e corrió como río,
e de todo el su pensar fincó el mucho frío.

¿Dó están los muchos años que habemos durado
en este mundo malo, mezquino e lazdrado?

¿Dó los nobles vestidos de paño muy homrado?

¿Dó las copas e vasos de metal muy preciado?

¿Dó están las heredades e las grandes posadas,

las villas e castillos, las torres almenadas,

las cabañas de ovejas, las vacas muchiguadas,

los caballos soberbios de las sillas doradas,

los fijos placenteros e el su mucho ganado,

la mujer muy amada, el tesoro allegado,

los parientés e hermanos, que'l tenían acompañado?

En una cueva muy mala todos le han dejado...

Era muy temerosa aquella gran jornada,

delante el alcalde de la cruel espada:

para el que fuere malo sentencia está y dada;

pregona el pregonero: "Quien tal fizo tal paga".

(Ms.º del Escorial, 564-659)

Dos pasajes de Juan Ruiz presentan no sólo el mismo movimiento retórico sino también identidad en varias expresiones; en el primero el asno interroga al caballo orgulloso condenado a humildes faenas de campo:

diz: "Compañero soberbio ¿dó son tus empelladas?

¿Dó es tu noble freno e tu dorada silla?

¿Dó es tu soberbia, dó es la tu rencilla?

(243 d y sigs.)

Las dos copias siguientes, del "Ensiemplo de la propiedad que el dinero ha", enumeran los bienes que da la riqueza:

Vi tener al dinero las mejores moradas,
altas e muy costosas, fermosas e pintadas,
castillos, heredades e villas entorrendas,
todas al dinero sirven e suyas son compradas.

Comía muchos manjeres de diversas naturas,
vistía los nobles paños, doradas vestiduras,
traía joyas preciosas en vicios e folguras,
guarnimientos estraños, nobles cabalgaduras.

(101, 102).

La copla 569 del "Rimado" acaba como la que refiere el castigo de los secuaces de don Carnal en el "Buen amor";

Mandólos colgar altos, bien como atalaya,
e que a descolgallos ninguno y non vaya;
luego los enforcaron de una viga de faya;
el sayón iba diciendo: "quien tal fizo tal haya".

(1126)

El Arcipreste calca desde luego un uso de la época, pero el empleo literario de la fórmula del verdugo no parece haber sido un lugar común que espontáneamente se presentara al espíritu de otro poeta.

Curiosa es la semejanza que guarda la protesta del Canciller con la de Juan Ruiz acerca de cierto abuso de la época:

Cuando van a ordenarse; tanto que lieven plata;
luego pasan al examen sin ninguna barata,
ca nunca el obispo por tales cosas cata;
luego les da sus letras con su seello e data.

(Ms. de la Biblioteca Nacional de Madrid, 222)

Facía muchos clérigos e muchos ordenados,
muchos monjes e monjas, religiosos sagrados;
el dinero los daba por bien examinados,
a los pobres decían que non eran letrados.

Las dos coplas parecen remontarse a un mismo reproche del tipo en que abundaba la sátira contra la simonía que tanto ocupó a los poetas latinos de la Edad Media. La estrofa del Arcipreste responde a un esquema amplificatorio bastante repetido en el "Buen Amor": los versos primero y tercero llevan el peso de la enunciación; el segundo y cuarto aportan el ejemplo, la sentencia, la imagen - en este caso, la enumeración de los clérigos examinados y las palabras mismas de los prelados venales - que deben llevar la convicción al ánimo del lector (7). Ayala, con menor sentido de lo pintoresco, acentúa sencillamente la connivencia de la autoridad eclesiástica reuniendo la amplificación en los dos versos finales.

El "Rimado de palacio", última obra de la escuela de la cuaderna vía, contiene la primera muestra de las coplas de arte mayor que caracterizan formalmente la poesía cortesana del reinado de los Trastámara. Algunas composiciones del Canciller Ayala hallaron cabida en el "Cancionero de Baena", prolija antología de la siguiente generación literaria. Los poetas que figuran en esta primera compilación de la lírica castellana, a la par de recoger formas y géneros que vemos aparecer por primera vez en el "Buen amor", repiten giros, imágenes y hasta situaciones del poema juglarado. Anoto las semejanzas obvias; un rastreo sistemático podría, sin duda, reunir muchas más.

Alfonso Álvarez de Villasandino en la cántiga a la ciudad de Sevilla (Cancionero de Baena, 31) recuerda varias expresiones del elogio de las dueñas chicas:

Linda sin comparación, ...
placer e consolación, ...
paraíso terrenal.

Confróntese el "Buen amor, 1616:

De la mujer pequeña non hay comparación,
terrenal paraíso es e consolación ...
... placer.

Prosigue la cántiga:

El mi corazón se baña
en ver vuestra maravilla.

"Buen amor":

faciéndole servicio tu corazón se bañe
(623 c)

cuando esto (ve) la dueña su corazón se baña (8).

En la cántiga "Por una floresta oscura"
(Baena, 41), calca Villasandino la frase del Arcipreste:

Dil' sin miedo tus deseos, no te embargue vergüeña
(610 a)

y la emplea en idéntica situación:

Amades
entre nos alguna dueña,
no vos embargue vergüeña,
decirle no vos temades.

Otras expresiones que quizá fueron proverbiales no las he hallado sino en Juan Ruiz y en Villasandino; por ejemplo, el ajenuz como contraste de lo blanco:

El ajenuz de fuera negro más que caldera,
es de dentro muy blanco, más que la peña vera.

(17 ab)

Lo blanco es tornado color de ajenuz.

(BAENA, 116)

La siembra en río o en la laguna como comparación del afán
inútil:

si no todo tu afán es sombra de luna
e es como quien siembra en río o en laguna.

(564 cd) (9)

Afanar
por alcanzar,
no sembrar
en río ni en laguna...

(BAENA 256);

la avena crecida como símbolo de lujuria:

Pésal en el lugar do la mujer es buena,
desde entonces comienza a pujar el avena.

(1282 cd; cf. también 170 b).

Do mucho puja el avena
cogen fruto del fornicio.

(BAENA 554)

Dos veces leemos también en Villasandino el adjetivo "do-
ñeguil" que es probablemente creación del Arcipreste (10)

Fago mi vida penada
de los nobles apartada
sin ver cosas doñeguales.

(BAENA 71)

e viva la Reina noble, doñeguil.

BAENA (218)

Presume Menéndez Pidal (Poesía juglaresca y juglares, pág. 287) que a la imitación de Juan Ruiz se debe el zéjel de rima interna en que versificó sus loeres el inquieto juglar Garcí Sánchez de Jerena, uno de los más antiguos poetas del mencionado "Cancionero", 560:

Virgen, flor de espina,
siempre te serví;
santa cosa e dina,
ruega a Dios por mí.

En el Ditado de idéntica forma que Juan Ruiz ofreció a Santa María del Vado, leemos:

Virgen santa e dina,
oye a mí pecador

(1046)

y en el primer Gozo:

Gabriel santo e dino.

(23)

A propósito del Decir contra la muerte (Baena 510) del rezagado poeta Diego de Valencia, nota Lecoy (Obra citada, pág. 205) que "Juan Ruiz parece haberlo inspirado bastante de cerca" y señala el parecido de dos pasajes con las coplas 1526 y 1527 del "Libro". Podría subrayarse, además de varias coincidencias verbales, la situación enfática en ambos poetas de la imprecación convencional a la muerte "muerta seas". Como Juan Ruiz, Diego de Valencia emplea varias veces la expresión "fuente perennal" (Baena 503, 505, 514); el verso en que llama a su enamorada

una de mil, muy doñeguil

(BAENA 506)

evoca inmediatamente las palabras del Arcipreste en defensa de su obra:

que saber bien e mal, decir encobuerto e dañeguil,
tú no fallarás uno de trovadores mil.

(65 cd)

Otra composición suya reúne en su comienzo dos hemistiquios de Juan Ruiz:

Sofrir gran mal,
esquivo atal...

(BAENA 513)

Sufro gran mal sin merecer, a tuerto,
esquivo tal porque pienso ser muerto.

(1683)

Las más valiosas reminiscencias del Arcipreste en el "Cancionero" de Baena son las que presenta Fernán Sánchez Calavera, ya que no sólo comprenden expresiones aisladas (Baena 534; "piadoso e no de poco" como "Tuen amor" 1607 b (código G); "amor grand e no de poco"; "toda mortal enemiga" ("insulto") como "Buen amor" 825 c; "me diz toda enemiga") sino también situaciones enteras. Así en diálogo vivo y familiar (Baena 537) dice el poeta respondiendo al saludo irónico de su dama:

Véovos estar ufana,
como Trotaconventos a la esquiva viuda;

véovos bien lozans

(828 d)

Ante una nueva negativa, inspirada en la de doña Endrina (665):

Id, que no soy la primera
que fué loca en vos creer,

el galán medita sobre su conducta;

En seguir aquesta rama
pareceme que soy loco,

y ella contesta recordando la reflexión del Arcipreste (106 b) sobre "querer de no me quieren":

¡Ay amigo! e no de poco,
amar a quien no vos ama.

El Decir siguiente, en tono retórico, repite entre otras, varias alternativas del diálogo entre don Melón y doña Endrina. La primera respuesta de la señora "de alto linaje" (así la viuda de Calatayud, 583 a) es idéntica a la de la dueña devota de Juan Ruiz:

No perderé yo a Dios nin al su paraíso
por pecado del mundo que es sombra de aliso,

(173 ab)

con la sustitución del símil "sombra de aliso" por el que emplea la primera de las amadas del "Libro";

prometen mucho trigo e dan poca paja tamo.

(101 b)

Tras una referencia a los pocos años de la dama (cf. "Buen amor" 671-672), el galán pide con no menos circunloquios que don Melón:

que vos pluguiese que vos diese paz.

Y la contestación no es el consentimiento de Galatea en el "Liber Pamphilii," sino la negativa de doña Endrina (685) contaminada con una respuesta suya anterior (679). Dos estancias más adelante apoya ella su repulsa en la comparación del pajarero o bretador:

ca el dulce canto del gran bretador
engaña e mata al ave cuitada,

que Juan Ruiz detalla en la copla 406:

A bretador semejas cuando tañe su brete
que canta dulce con engaño, al ave pone abeite...
asegurando matas.

El poeta se queja de su dureza:

siempre decides al home de non

con las palabras de Trotaconventos en la copla 832 b y más textualmente en el fragmento descubierto por F. J. Sanchez Cantón:

Por mucho que vos digo siempre decides "non".

La réplica final de la dama alude, como si perteneciera a un ejemplo, a la reflexión de doña Endrina sobre las lágrimas de la mujer crédula:

Ca diz un ejemplo; "Quion cree a varón
sus lagrimas siembra con mucha tristeza".

El Arcipreste había dicho:

La mujer que vos cree las mentiras parlando...
mal se lava la cara con lagrimas llorando.

(741 ad).

También en los poetas italianizantes del "Cancionero" resuena el eco de los versos de Juan Ruiz. El Decir alegórico (289) de Ruy Páez de Ribera pinta la aparición de una doncella

doñeguil e garrida, cortés e graciosa,
con gesto gracioso e no rebatado.

Los adjetivos del primer verso delatan su dependencia de Juan Ruiz (coplas 159 y 581); "garrida", que falta en esas coplas, se encuentra (64 d) en la vecindad del otro pasaje en que el Arcipreste emplea "doñeguil" (65 c). El verso siguiente aplica un precepto repetido hasta tres veces por don Amor:

No seas rebatado

(550 b).

el gran rebatamiento con locura contiene

(551 c).

quedo, no te rebates.

(562 d).

En el Decir inmediato Ribera contrasta pobreza y riqueza como Juan Ruiz en el "Ensiemplo de la propiedad que el dinero ha"; el verso más acertado pinta al rico

más que pavón lozano e donoso :

no sólo la imagen y la adjetivación son características del "Buen amor" (cf. 563 b; "Sé como el pavón, lozano, sosegado"; 1086 b; "Los lozanos pavones"; 148 bc; "El su andar enfiesto, bien como de pavon, / su paso sosegado e de buena razón"), sino que Ribera parece haber elegido tal símil

porque en su modelo está asociado con el ricohombre que figura el mes de mayo:

andá muy más lozano que pavón en floresta.

(1289 c).

Otra imagen favorita de Juan Ruiz leemos en los versos de Ferran Manuel de Lando (Baena 269):

Cuello de garza real
es el suyo, blanco e liso.

La última calificación es uno de los requisitos del retrato teórico de 435b:

la su faz sea blanca, sin pelos, clara e lisa,

que repite literalmente Fernán Pérez de Guzmán en "El gentil niño Narciso":

vuestra faz muy blanca e lisa.

Notables semejanzas presenta el sermón de Juan Ruiz sobre la influencia de los astros (123 y sigs.) y el Decir de Lando (Baena 278) contra la fortuna en que inoportunamente se aparece la "constelación" mencionada con lógica en las coplas del "Buen amor". En una grosera respuesta a Juan Alfonso de Baena, el mismo Lando llama a su contrincante:

pintor de ataurique
cual fue Pitas Payas, el de la fablilla,

aludiendo a la historia que cuenta el Arcipreste (474 y sigs.), y aun cuando el lance de Pitas Payas fuera consejo popular, es preciso tener presente que en ninguna de las otras versiones conocidas el pintor responde al nombre que le da Juan Ruiz.

Por último, Fernán Pérez de Guzmán, además de los versos citados y de alguna semejanza en las cántigas a la Virgen, que pueden deberse al género, desarrolla el reproche de don Amor:

Quisiste ser maestro ante que discípulo ser,

(427.a)

en el Proverbio 43:

Ser maestro sin haber
antes discípulo sido,
aprendiz e no saber
retórica; ¿quién tal vido?

LOS RETRATOS DEL BUENAMOR:

La investigación de Edmond Faral (11) ha puesto en claro el sentido del retrato tal como lo enseña la retórica y lo ejecuta la poesía de la alta Edad Media. El retrato medieval desciende del género "demostrativo" de la oratoria antigua, y, como él, se propone alabar o censurar, no pintar objetivamente; la imagen primorosa o deforme de un personaje indica la actitud de simpatía o de antipatía con que lo aborda el autor. El tipo más frecuente -de acuerdo al móvil ornamental del género- es el retrato de mujer bella, que sigue un esquema formado en la decadencia de la literatura latina y cuyos elementos, orden de enumeración y expresión estilística (los diminutivos, por ejemplo), repite durante varios siglos la enseñanza retórica. Salvo detalles nimios ("dientes apartadillos", "labros angostillos"), el retrato de la dueña adorable (431-448) coincide desde "los cabellos amarillos" hasta los "pies chicos, so-

-cavados" con los numerosísimos ejemplos que ofrece el "roman courtois". Y con ser la literatura medieval castellana incomparablemente más escasa que la francesa, una sucesión ininterrumpida liga el primer retrato español de ese tipo, el de Santa María Egipciaca, con la caricatura perfecta del tema, que ha señalado Lecoy (Obra citada, pág. 301 (12), en la enumeración de las bellezas de Dulcinea (Quijote I, 13). Del canon medieval de belleza femenina que ilustran Talectrix, la reina de las Amazonas del "Alejandre", la "dueña" del "Buen amor", las hijas del marqués de Santillana según el Cantar compuesto en su loa, la pastora "Acerce Roma de Carvájales", Melibea y las mujeres del "Romancero", heredará en el Siglo de Oro la divina Elisa los "claros ojos", "la blanca mano delicada", "los cabellos que vían/ con gran desprecio al oro", "la coluna que el dorado techo/ con presunción graciosa sostenía". No es que Garcilaso de más está decirlo - se haya propuesto poner en obra lo que recomendaban Mathieu de Vendôme y Geoffroi de Vinsauf, ni haya acudido directamente a sus tratados: continúa simplemente la tradición medieval. Como contraprueba puede observarse que los "claros ojos" no son de filiación clásica (12). Tampoco es imagen grecorromana el símil de la columna que pinta el cuello alto y fino, predilección medieval. Se halla, sí, en el retrato de mujer intercalado como ejemplo en la "Poetria nova" de Geoffroi de Vinsauf, versos 580-581:

Succuba sit capitis pretiosa colore columna
lactea, quae speculum vultus supportet in altum.

Existe también, aunque es menos frecuente, un tipo de fealdad que, en lo masculino, es antítesis del caballero cortés (Geta en el "Amphitryo" de Vital de Blois, Spurius en la "Alda" de Guillaume de Blois, el villano de Brocelianda en "Yvain" de Chrétien de Troyes, el boyero que Aucassin encuentra en el bosque); la réplica femenina más abundante es la figura de la vieja (Baucis, Vétula, Berce en la "Ars versificatoria" de Mathieu de Vendôme, I, 58, "l'antica strega" de Dante, "Purgatorio XIX", 7 y sigs. el

retrato genérico en el "Corbacho" del Arcipreste de Talavera, III, 9), por lo general en contraste con su propia juventud (la Maroie del "Jeu de la feuillée", la "belle heaulmière" de Villon). Pero también existe el retrato femenino de fealdad sin determinación especial de vejez (por ejemplo el de Roseta "la bloie" en el "Perceval", el de la maltratada heroína del "Corbaccio", el que presenta Talavera en otro capítulo de su libro (II, 4), el de la serrana que Carvajales se encuentra "fuera del monte, en una gran plana"), que es simple inversión de los rasgos de la dama ideal. Una de las pinturas más minuciosas de este género retrata en el "Buen amor" (1008-1020) la última de las serranas que "saltan" al viajero en los pinares nevados de Guadarrama - versión humanizada, según Spitzer, de las sobrenaturales "agrestes feminae o silvaticae, de immemorial abolengo, que la imaginación medieval relegó a la espesura de los bosques mientras poblaba de sirenas las grutas del mar. Compárense las "figuras" de esta serrana con las de la dueña ideal cuyas deliciosas facciones enumera en persona don Amor (441-448):

- 1010b; era gran yegua caballar. 431 b; que no sea mucho luenga.
444 a; no tiene miembros grandes.
- 1012a; Había la cabeza mucho gran- 432 a; de cabeza pequeña.
de sin guisa(13)
- 1012 b; cabellos chicos, negros(14) 432 b; cabellos amarillos.
- 1012 c; ojos fondos e bermejcos(14) 433 ab; Ojos grandes, fer-
(moscos, pintados,
relucientes, bien
claros e rientes.

- 1012 d; mayor es que de yegua lá pisada do pisa.
- 1013 a; Las orejas tamañas (como de añal borrico)
- 1013 b; el su pescuezo negro, (ancho, velloso, chico(14))
- 1014 a; Su boca de aleno, e (los rostros muy gordos.
- 1014 b; dientes anchos e luen- (gos, asnudos e moxmordos (14))
- 1014 c; las sobrecejas anchas, (e más negras que tor- dos (14)).
- 1015 a; Mayores que las mías (tiene sus prietas bar- bas.
- 1017 b; velloso, pelos gran- (des (14)).
- 1016 b; lá zanca no chiquilla.
- 1017 cd; voz gorda e gangosa... (tardía como ronca, des donada e hueca.
- 445 c; pies chicos.
- 433 c; las orejas pequeñas, (delgadas.
- 433 d; el cuello alto.
- 434 d; los labios de la boca (bermejós, angostillos
- 434 abc; los dientes menudi- (llos, iguales e bien blancos, (un poco apartadillos, ...los dientes agu- (dillos.
- 432 c; las cejas apartadas, (luengas, altas, en peña.
- 435 b; la su faz sea blanca, (sin pelos, clara e lisa.
- 448 a; Cuarte que no sea ve- (llosa ni barbuda.
- 445 b; ha chicas piernas.
- 448 c; voz aguda.

1018 ab; El su dedo chiquillo 448 c; ha la mano chica, del-
(mayor es que mi pul (gada.
gar,
piensa de los mayo-
(res si te podrías
pagar.

Una asociación semejante a la que encuadrá a la serrana tradicional dentro del retrato de fealdad es la que, en las figuras del Arcipreste detalla el temperamento enano-radizo del sanguíneo (15), siguiendo el esquema retórico conocido (orden de enumeración, reticencia final): de ahí las coincidencias parciales con el retrato de Teodorico, escrito por Sidonio Apolinar en el siglo V y citado como modelo en las escuelas medievales. Comparese así "validi lacerti" y "bien trefudo el brazo"; "patulae manus" y "las muñecas atal (es decir, 'bien grandes'); "pectus excedens" y "los pechos delanteros"; "crura suris fulta turgentibus" y "bien cumplidas las piernas"; "magna... 'membra'" y "miembros grandes"; "pes medicus" y "el pie chico pedazo". El problema de los temperamentos, que, conforme al planteo medieval, es en cierto modo un capítulo del problema del signo - cómo a tal o cual facción corresponde determinado rasgo moral -, ocupa buena parte de los escritos de "filosofía natural" de la Edad Media; en España, el arcipreste de Talavera, aprovechado discípulo del de Hita, le dedica todo un tratado en la tercera parte de su libro. Por gentiles escrúpulos, Talavera calla el físico de los temperamentos, y remite para suplir la omisión al "De secretis secretorum", compilación redactada en Siria entre los siglos VII y VIII, y traducida parcialmente al latín a ruego, probablemente, de la primera reina de Portugal, Teresa, hija de Alfonso VI de Castilla, a principios del siglo XII, por el judío español Wendaut (Ben David). Así vertida la obra adquirió en toda Europa extraordinaria difusión, y el tratado del arte de la fisonomía que contenía en la parte I

fue aumentado con materiales diversos en sucesivas reelaboraciones (16). Lo que examina el arcipreste de Talavera es el esbozo moral de los temperamentos, bosquejados primero en abstracto (capitulo I-V) y luego verbosamente desarrolla dos. Al trazar la silueta del "sanguino" que "es mucho enamorado e su corazón arde como fuego", repite por tres veces una caracterización que evoca la última copla de las "figuras" del Buen amor:

Es ligero, valiente, bien mancebo de días,
sabe los instrumentos e todas juglerías,
doñador alegre ¡para las zapatas mías!

(1489 abc)

El bosquejo general del temperamento en cuestión declara (Corbacho, III, 2) que el sanguino

es alegre hombre, placentero, riente e jugante, e sabidor, danzador e bailador, e de sus carnos ligero...

El capítulo VII agrega que los tales son "tañedores y cantadores" y al final especifica:

todos juegos les placen, especialmente cantar, tañer, bailar, danzar, facer trovas, cartas de amores.

EL CHISTE EN EL "BUEN AMOR"

Los tres grandes investigadores del Libro de Juan Ruiz, Menéndez Pidal, Spitzer y Lecoy, han llegado por diversas sendas a situar el poema en plena clerecía medieval, uniéndolo por compleja ligazón de modos y motivos con las grandes creaciones poéticas de ese ambiente. En rasgo menor, el tipo de chiste característico del Arcipreste,

es también índice de tal filiación literaria. En efecto, deslumbran al "letrado" medieval las luces múltiples de cada voz, y, por ser la palabra como una corteza o apariencia de la cosa de rango semejante al de la apariencia sensible, también le entrega veladamente la esencia verdadera de la realidad. Así se establece como una tabla fisonómica de la palabra que fija el contenido intrínseco correspondiente a tal letra, a tal sílaba o a tal combinación, de la misma manera que el arte de la fisonomía determina la virtud o el vicio que corresponde a ésta o aquella facción del rostro humano. La interpretación que revele la verdad escondida en cada palabra será la etimología que desarma sus piezas ("Clemens" dicitur a "cleos", quod est gloria, et "mens", quasi gloriosa mens, explica Jacobo de Varaggio; "Primavera", sobrenombre de monna Vanna indica que la amada de Guido Cavalcanti vendrá primero - prima verra - que Beatriz en la visión del poeta de la "Vita Nuova"), las recombina (Eva de "Extra vadens pour ce, si comme dient li philosophe, que femme va volontiers hors de voye de sapience ou de raison" ("Placides et Timec")); ecce cadaver, "ecce caro data vermibus", reza una glosa al "Laborintus" de Everardo) o confronta la palabra entera con otra para obtener del contraste el sentido verdadero de ambas (como en la repetidísima contraposición de "Eva y Ave"). La interpretación etimológica desviada en sentido cómico es, según nota Faral, agudeza muy del gusto de la comedia elegiaca (17), y de esta forma erudita de la poesía profana pasa a la ruidosa rebel-
día de Los goliardos:

Papa, "si rem tangimus, nomen habet a re ,
"quidquid habent alii, solus vult" papare;
"vel si verbum gallicum vis apocopare",
paez, paez, "dit le mot", si vis impetrare" (18)

(Goliard in romanam curiam,
(49 - 52).

Aun así el juego resulta demasiado artificioso para estos frustrados miembros de la clerecía; por eso los goliardos prefieren el choque concreto de las imágenes distintas que la lengua designa con una misma palabra (por ejemplo, "Apocalypsis Goliae, 101 y sigs., 169 y sigs., 189 y sigs), y que, por supuesto, tampoco falta en la poesía seria (18 a). Tal es el chiste favorito de Juan Ruíz; así jugará con "guardarse" en el sentido de 'cuidarse, precaverse' y "guardar" 'custodiar, observar' cuando habla del retiro en que vive la primera "dueña":

Mucho de home se guardan allí do ella mora,
más mucho que no guardan los jodíos la Tora.

(78 c d)

En el retrato grotesco de la serrana fea, la palabra "cabras" 'ampollas', de que está cubierta "la fantasma", evoca la acepción más corriente:

de las cabras del fuego una gran manédilla.

(1016 c)

Dos veces repite Juan Ruíz en el cortejo juglaresco de don Amor el juego con el sentido general y el sentido técnico de "alto":

el salterio con ellos, más alto que la nota

('collado')

(1229 c)

la flauta diz con ellos, más alta que un risco.

(1230 c)

Las guardas que vigilan a doña Garoza en la visita son más numerosas que las franjas ("guardas") de la guarnición de la espada:

guardas tenie la monja más que la mi esgrima.

(1498 c)

Hay quizá recuerdo de la ambigüedad de los oráculos en la profecía del primer estrellero, "apedreado ha de ser" (130 d), que se cumple cuando el hijo del rey Alcaraz muere, no lapidado, sino víctima del granizo. Parece también contraste chistoso en latín y romance el que deja percibir el verso 112 c, a pesar de su texto viciado (posiblemente habría que leer "sandía", cf. 750 a: "loca, sandía, vana");

puse el ojo en otra non santa, más sentía.

Característico de los goliardos es el juego con un nombre propio real ("marcam" (la moneda llamada "marco") "respiciens Marcum" (el evangelista) "dedecorat", dice la "Apocalypsis Goliae"; y Gautier de Chatillon - poeta citada -; "ibi nemo gratus gratis", / "neque datus absque datis" / "Gratian" (el compilador de las "Decretales") "gratia"), o fingido, como el célebre Decio, dios de los dados (19). Análogos son en el "Euen amor" (121) los chistes sobre el nombre de la moza panadera Cruz, que sólo tolera la robusta fe del poeta y de su público; la elección de Vil Forado (hoy Belorado, en la provincia de Burgos) para morada de la loba;

con su mujer doña Loba, que mora en Vil Forado.

(337 d)

El donaire de datar en Tornavacas (20), villa de la provincia de Cáceres, las cartas de desafío de don Carnal;

Dada en Tornavacas, nuestro lugar amado;

(1197 d)

la invocación de don Amor a Santa Quiteria cuando decide abandonar ("quitar") las austeridades de la cuaresma;

la Cuaresma católica dóla a Santa Quiteria.

(1312 b)

Pero, a diferencia de lo que sucedió en la poesía goliárdica, en el "Buen amor" el juego con el nombre propio es ocurrencia espontánea que vemos nacer al vuelo del relato. La madre de doña Endrina es doña Rama (824 c) porque, unas coplas más arriba, Trotaconventos ha dicho figuradamente al enamorado:

si por vos no menguare, abajarse ha la rama,
e verna doña Endrina si la vieja la llama.

(812 cd)

Don Melón de la Huerta se apropia, por una suerte de etimología jocosa, de un apellido frecuente:

castigad vos, amiga, de otra tal contraíz,
que todos los homes facen como don Melón Ortiz.

(881 cd)

El poeta da a conocer el nombre de pila de Trotaconventos - Urraca - justamente cuando ella se niega a continuar con las prácticas que el pueblo atribuye al ave también designada por su nombre:

díjome esta vieja (por nombre ha Urraca)
que no quería ser más rapaza ni bellaca.

(919 cd)

y el Arcipreste insiste en la broma verbal llamando a la vieja con el otro nombre de la misma ave:

Yo le dije como en juego: "Picaza parladera..."

(920 a)

Por último, es significativo del apego a las cosas concretas, tan típico de Juan Ruiz, que no hallara gracia ante él el chiste

gramatical, delicias de los versificadores latinos de la Edad Media (21).

AIGUNAS FUENTES DEL "BUEN AMOR"

I.- Si bien el poema de Juan Ruiz corresponde a un medio burgués, carece del misoginismo que singulariza la actitud literaria burguesa frente a la cortesana, subrayando el contraste entre la vulgaridad del yambo plebeyo de Hiponacte y Simónides, por ejemplo, y la caballeresca elevación de la epopeya homérica; entre la galantería de Guillaume de Lorris y el ensañamiento obsceno de Jean de Meun. Una mínima intención satírica asoma en el gracioso en timema que remata el elogio de las dueñas chicas:

Del mal tomar lo menos, dícelo el sabidor,
por ende, de las mujeres, la mejor es la menor.

(1617 cd)

El único pasaje de invectiva antifeminista está presentado, en rigor, como ejemplo de la inversión general del juicio causada por don Amor:

De la lozana faces muy loca e muy boba,
faces con tu gran fuego como face la loba,
al más astroso lobo, al enatio ajoba,
aquél da de la mano e de aquél se encoba.

Ansí muchas fermosas contigo se enartan,
•on quien se les antoja con aquél se apartan,
quier feo, quier natio, aguisado no cetan,
cuanto más a ti creen, tanto peor baratan.

(402-403) (22).

Por el contrario, al moralizar sobre el primer episodio, el Arcipreste expone una profesión de fe feminista (107-108) y la funda en razones teológicas, tal como solían hacerlo en la Edad Media los defensores de las mujeres (23):

Si Dios, cuando formó el home, entendiera
que era mala cosa la mujer, no la diera
al home por compañía, ni del no la feciera;
si para bien no fuera, tan noble no saliera.

(109).

El argumento no es original; pertenece al "Liber consolatio nis et consilii" compuesto en 1246 por Albertano de Brescia, en el cual Melibeo, llevado de los buenos consejos de su mujer Prudencia, acaba por perdonar los agravios que le han inferido sus enemigos. En un principio Melibeo rechaza el consejo de su esposa alegando las socorridas opiniones de la Biblia y de los moralistas que infatigablemente esgrimían los detractores de las mujeres. Prudencia rechaza una a una esas opiniones; la última parte de su réplica es la que ha puesto en verso Juan Ruiz. (24) La obra de Albertano, verdadero mosaico de citas, incluye varios preceptos que el Arcipreste también engarzó en su poema. Leemos así el consejo de Séneca, "Epístola 63" ("quem amabas extulisti, quære quem ames"), vertido en la copla 159 cá del "Buen amor":

Por ende todo hombre
como un amor pierde luego otro cobre;

Los versículos de los "Proverbios" y "del Eclesiástico" sobre el daño causado por la tristeza, o sea la "palabra del Sabio" con que Juan Ruiz justifica la inserción de motivos humorísticos (copla 44); el destacar la codicia como pecado fundamental, de acuerdo con San Pablo;

De todos los pecados es raíz la codicia.

(218 a)

un dístico del "Pamphilus" 53-54 sobre el poder del dinero:

"Dum modo sit dives, cuiusdam nata bubulci",
"eligit e mille quemlibet illa virum",

que Juan Ruiz presenta en el pasaje correspondiente de su paráfrasis de la comedia elegíaca;

Rica mujer e fija de un porquerizo vil
escogerá marido cual quisiere entre dos mil.

(600 ab)

2.- En su concienzudo examen de los tratados morales contenidos en el "Buen amor" observa Lecoy ("Otra citada", pág. 172 y sigs.) que Juan Ruiz enumera ocho pecados capitales (coplas 217 y sigs) - codicia, soberbia, avaricia, lujuria, envidia, ira y vanagloria, acidia - lo que causa algún desconcierto en las correspondencias entre pecados, virtudes, obras de misericordias, dones del Espíritu Santo, sacramentos, obras de piedad, en que se basa el sermón de las armas del cristiano (1579-1605). Lo anómalo de la cifra se debe a que Juan Ruiz ha agregado a la lista tradicional la codicia (que no es sino un doblete de la avaricia), probablemente, según la ingeniosa conjetura de Lecoy, bajo el influjo de la representación de los pecados en forma de árbol del mal o de la muerte, cuya raíz o tronco representa el pecado esencial y las siete ramas los siete pecados capitales. El pecado esencial en la más antigua de estas representaciones - la de Hugues de Saint-Victor, de comienzos del siglo XIII - y en casi todas las obras sobre el tema (en español: el "Rimado de palacio", Fernán Pérez de Guzmán, Ruy Páez de Ribera, el arcipreste de Talavera) es el orgullo, pero no faltan moralistas que siguiendo a San Pablo (I "Timoteo, VI, 10") dan esa preeminencia a la avaricia o codicia; así, como acabamos de ver, el "Liber consolacionis et consilii" de Albertano de Bréscia, el anónimo "Miroir du monde" y el "Buen amor".

La explicación de Lecoy, en sí muy verosímil, sería adecuada si el "Libro" de Juan Ruiz fuese la primera obra que presentase el desdoblamiento "avaricia/codicia", pero justamente la única fuente española segura del Arcipreste, el "Alejandre", presenta ya ese desdoblamiento:

Moraba Avaricia luego en la frontera,
ésta es de los vicios madrona cabdelera;
quanto allega Cobdicia que es su compañera
estálo ascondiendo dentro en la puchera.

(2346 Willis)

Avaricia y Codicia cuentan como un solo pecado; pero el pecado fundamental que implica a todos es la Soberbia:

Todos éstos tiene la Soberbia ligados,
todos son sus ministros que traen sus mandados,
ella es la reina, ellos son sus criados,
a todos siete los tiene ricament doctrinados.
(2406 Willis).

Parecería, pues, por este final, que la lista de pecados del "Alejandre" derivase de obras como la de Hugues de Saint-Victor, y que el sermón de Juan Ruiz, que sigue a San Pablo en destacar el papel de la Codicia, se inspirara a su vez en el "Alejandre" para desdoblar el pecado primordial en ansia de adquirir y ansia de guardar. En apoyo del influjo que esta parte del "Alejandre" ejerció sobre el "Buen amor" pueden citarse dos líneas (218 ab) de Juan Ruiz sobre la Codicia:

De todos los pecados es raíz la codicia,
ésta es tu fija mayor, tu mayordoma Ambicia,

reminiscencia evidente de la copla 2348 del "Alejandre";

Han una criadilla estas malas serores (Avaricia y
Codicia),
Ambicio es su nombre, que muere por honores.

Sorprende también a Lecoy la asociación de ira y vanagloria (219 a, 304 - 316), pues, como es lógico, el último pecado suele acompañar al orgullo. Para explicarla, repara en la fábula con que Juan Ruiz ilustra ambos pecados (311 - 316): es la del león que, dolido por la afrenta recibida - vanagloria -, se da muerte con sus propias garras - ira -, en un desenlace que parece creado por el Arripreste, y en el que Lecoy ve muy atinadamente un recuerdo de la "Psychomachia" de Prudencio (versos 145-154: la Ira, no pudiendo vencer a la Paciencia, vuelve sus armas contra sí misma). Los moralistas contemporáneos de Juan Ruiz - piensa Lecoy, -entienden por vanagloria "el funesto apetito de una gloria falsa y frágil, la gloria terrestre" y, supone el erudito francés, pudieron haber visto, en el desengaño y la amargura que deja tras sí la vanagloria, una causa de suicidio. Ahora bien, el suicidio que, por influjo del citado poema de Prudencio, llega a convertirse en rasgo obligado de la pintura poética de la Ira (25) y que, por otra parte, los moralistas de la época de Juan Ruiz señalan como consecuencia de la vanagloria, llevó al poeta a asociar los dos pecados que rematan en el mismo crimen.

Varios reparos sugiere la irgeniosa explicación de Lecoy. En primer término, el enlace de ira y vanagloria no es exclusivo de Juan Ruiz; también se halla en la "Somme des vertus et des vices" escrita en 1279 por el dominico Lorens (modelo de Chaucer en "The Persones Tale") y en el "Poema de San Ildefonso" (Colec. Riv., pág. 327 b). Además los moralistas de la Edad Media no consideran la vanagloria como causa específica de suicidio; en tal sentido, y Lecoy lo declara con su probidad de siempre, muchos más peligrosa es a juicio de ellos la acidia. Lecoy alega para apoyar su tesis la moraleja del ensiemplo de la raposa y del ciervo:

Falsa honra e vanagloria y el risete falso
dan pesár e tristeza e dapno sin traspaso.

pero en esta fábula, vanagloria tiene la acepción moderna de 'vanidad, presunción, engreimiento', no la de 'ambición, apetito desordenado' que le atribuye Lecoy. Vanagloria es para Juan Ruiz vanidad y soberbia, y apunta al sentido de amor propio, honra. Por todo ello creo que los versos de Prudencio bastan para sí solos, sin nueva asociación entre suicidio y vanagloria, para explicar el enlace entre este último pecado y la ira. En efecto, lo que Juan Ruiz toma de la "Psychomachia" para su fábula del león afrentado no es únicamente el motivo del suicidio sino directamente el enlace con la vanagloria, ya que en el poema latino la Ira se mata enloquecida por el deshonor de la derrota:

"Mentis inops ebur infelix" decorisque pudendi
perfida signa abicit, monumentaque tristia longe
spernit, et ad proprium succeditur effera letum".

(Psychomachia, 148-150)

Así pues, los versos de Prudencio, uno de los poetas más leídos en la Edad Media (en parte, precisamente por el carácter alegórico de la "Psychomachia"), y, como español, estudiado en la Península aun en las épocas de más baja cultura (26), presentan ya la asociación entre vanagloria e ira, lo cual explica que la asociación no sólo se encuentre en el Arcipreste sino también en otros autores didácticos. No es necesario, por consiguiente, forzar el sentido de vanagloria hasta convertirlo en sinónimo de ambición "que muere por honores" (y que Juan Ruiz, como hemos visto, relaciona preferentemente con la codicia); ni tampoco es preciso dar a aquel pecado la importancia funesta que no tiene ni siquiera el pasaje del "Buen amor" alegado por Lecoy.

3.- Se ha observado que, acomodándose naturalmente a las restricciones morales de su medio, Juan Ruiz

ha reemplazado la doncella Galatea, heroína del "Pamphilus", por la viuda moza doña Endrina. El poeta, no contento con una sustitución mecánica, supo sacar gracioso partido de la nueva circunstancia: por ella Trotaconventos juzga más ha cederla la empresa (711 cd); insistiendo en el desamparo en que cae toda viuda, puede encarecer a la joven las ventajas de la protección de don Melón (743 y sigs.); la dicha de doña Endrina en su primer matrimonio es el mejor argumento para contraer el segundo (756 y sigs.). A su vez, la dueña de Calatayud alega prudentemente el plazo de luto y el temor de perder la viudedad (759 y sigs.); Trotaconventos responde entonces con nuevas exhortaciones (761) reforzadas por una interrogación retórica:

¿Qué provecho vos tien vestir ese negro paño,
andar envergonzada e con mucho sosaoño?
Señora, dejad duelo e faced el cabo de año...

(762 a b c)

La situación, el sentido del consejo y hasta la expresión estilística sugieren las palabras con que, en la historia de la Matrona de Efeso, la criada y tercera induce a su señora a tomar alimento:

"quid proderit" inquit "hoc tibi si soluta inedia fueris,
(si te vivam
sepelieris, si antequam fata poscant, indemnatum spiritum
(effuderis?...
Vis tu reviviscere? Vis discussc muliebri errore, quandiu
(licuerit, lucis
commodis frui? . Ipsum te iacentis corpus admonere debet,
(ut vivas."

Satyricon, III

No es improbable que, transformada en viuda la protagonista de la paráfrasis del "Liber Pamphili", asomase al recuerdo

de Juan Ruiz la famosa historia que fustigaba la corta memoria de las viudas. Hace verosímil tal conjetura la extraordinaria difusión de que gozó en la Edad Media el cuento de Petronio; se tradujo, en efecto, a un sinnúmero de lenguas (entre ellas, hebreo, francés, alemán, italiano, ruso), fué conocido en Oriente, y familiar a toda la clerecía europea por hallarse incluido en populares colecciones narrativas tales como el "Policraticus" de Juen de Salisbury, diversos fabularios latinos (el "Phaedrus" y el "Romulus", que tantas veces inspiraron a Juan Ruiz) y románicos (Isopetes franceses y Esopos italianos), la "Historia septem sapientum" y sus numerosas traducciones, colecciones de novelas italianas y de "fabliaux" franceses (27).

ALGUNAS CORRECCIONES AL TEXTO DEL

"BUEN AMOR"

I.- Al final de la invocación 1-10 conservada únicamente en el manuscrito de Salamanca, leemos el siguiente llamado a la Virgen:

Dame "gracia", señora de todos los señores (28).

Las últimas palabras sugieren muy de cerca la construcción llamada superlativo hebraico ("el cantar de los cantares", "vanidad de vanidades", "por los siglos de los siglos"), que es frecuente en la lírica marial. Por ejemplo:

Rosa das rosas e fror das frores,
dona das donas, sennor das sennores.

ALFONSO EL SABIO, Cántiga "X.

Tú, mejor de las mejores.

FERRAND MANUEL DE LANDO, "Toda limpia sin
mansilla".

La madre del Salvador,
virgen e flor de las flores.

FERNÁN PEREZ DE GUZMAN, Tú, ome
(que estas leyendo.

Gócate, flor de las flores.

MARQUES DE SANTILLANA, Gócate,
(gocosa Madre.

O dulcor de los dulcores!

FREY LÍNIGO DE MENDOZA, Príncipe
(muy soberano.

Juan Ruiz también emplea ese modo de elación, y precisamente en una "Cántiga de locres a Santa María:

Quiero seguir a ti, flor de las flores,
siempre decir, cantar de tus locres;
no me partir de te servir,
mejor de las mejores.

(Copla 1678).

En castellano, "señora de las señoras" aparece en un "De - cir" amoroso de Fernán Pérez de Guzmán, pero su origen de voto, aun cuando no se conocieran los versos citados de Alfonso el Sabio, está indicado por la fórmula que lo acompaña:

Señora de sus señoras
es esta flor de las flores.

Las palabras del Arcipreste son, pues, un ejemplo castellano más del mismo dictado y por consiguiente requirerán identidad de género en los dos términos de la expresión. La única emmienda necesaria es "todas las" por "todos los", pues en la lengua del "Libro" or es terminación de masculino y de femenino:

Dios e la mi ventura, que me fué guiador.

(697 c).

Como era (la golondrina) gritadera e mucho gorjea-
(dor.

(751 c).

Claridad del cielo por siempre durador.

(1055 d)

Tu alma pecador así la salvarás,

(1169 d)

La mosca mordedor...

(1293 c).

que por mí (Urraca), pecador, un "Pater noster"
diga.

(1578 c)

Son aves pequeñas papagayo e orior.
pero cualquiera dellas es dulce gritador,
adonada, fermosa, preciada cantador.

(1615 abc)

Y en ejemplos con "señor":

Por cumplir su mandato de aquesta mi señor.

(9a a).

En ti es mi esperanza,
Virgen Santa María;
en Señor de tal valía
es razón de haber fianza.

(1684).

Ha de leerse, pues, "Dáme gracia, señora de todas las señoras". Quizá también en el verso 1401 a "señor", y no "señora", como traen los manuscritos, sea la verdadera lección:

Un perrillo blanquete con su señor jugaba.

2.- El prólogo en prosa del "Libro" requiere varias correcciones; la más importante concierne a la pag. 5 de la edición de Ducamin, que dice (folio 2, recto, #.10):

onde yo de mj poquilla çiençia E de (11) mucha E grand rrudeza, entiendo quantos bienes fazen perder el (sic) alma e al (12) cuerpo, E los males muchos queles aparejan e traen el amor loco del pecado (13) del mundo, escogiendo E Amando con buena voluntad saluacion E gloria del (14) -parayso-para mj anima fiz esta chica escriptura en memoria de bien.

En lugar de la haplogía "entiendo" debe leerse sin duda "entendiendo", en coordinación con los gerundios que vienen más adelante, "escogiendo", "amando". Un ejemplo del error opuesto, corregido ya por Tomás Antonio Sánchez, es la diplología que presenta el manuscrito S en 1301 c: "enojo soso" por "enojoso".

El sujeto de las oraciones dependientes de "entendiendo" es "el amor loco del pecado del mundo"; luego, deben ir, en singular los verbos correspondientes "face perder", "apareja", y "trae". Ducamin indicó su extrañeza ante "el alma" que, como complemento de "face perder" debe tener el mismo régimen que "al cuerpo", el otro término del complemento.

3.- El texto del verso 111 no es idéntico en los dos manuscritos que lo han transmitido, el de Salamanca y el de Gayoso:

el que nascio de la virgen esfuerçe nos de tanto
que siempre lo loemos en prosa E en canto.

(ll bc, S)

que nascio de virgen esfuerça nos de tanto...

(ll b, G)

Tomás Antonio Sánchez, primer editor de Juan Ruiz, imprimió,
seguido de Janer;

el que nació de la Virgen, esfuerzo nos de tanto.

Es decir, "nos dé tanto esfuerzo".

Los editores recientes se atienen, en cambio, a S; Cejador
lee;

esfuérçe nos de tanto,

y Reyes, modernizando la ortografía:

esfuércenos de tanto.

La divergencia de los manuscritos, el no hallarse en ningún
otro pasaje del "Buen amor" el verbo "esforzar" con el sen-
tido de 'dar esfuerzo' - se halla únicamente el neutro "es-
forzar" 'temar esfuerzo' -, ni la frase adverbial "de tan-
to", hacen difícilmente aceptable la lectura más moderna.
Richardson (An Etymological Vocabulary to the "Libro de buen
amor", 1930) deja traslucir lo anormal de tal construcción
cuando, no obstante registrar "esfuerce" como inflexión ver-
bal considera que "tanto" es adjetivo. En apoyo de la in-
terpretación de Sánchez puede citarse otro ejemplo del gi-
ro "dar esfuerzo" en el mismo "Buen amor":

Dénos Dios atal esfuerzo, tal ayuda e tal ardid
que venzamos los pecados e arranquemos la lid.

(1605- ab)

Para un orden de palabras semejante al de "esfuerzo nos dé tanto" véase:

vínome descendimiento a las narices muy vil.

(463 c).

Por último, "tanto" pospuesto a su régimen es una construcción varias veces repetida (31 c, 1642 g, 1680 bc).

4.- En el verso 44 a la lección del manuscrito de Salamanca es:

Palabras 'son' de sabio e dixo lo 'caton'.

Creo preferible la lección del manuscrito de Gayoso: "del Sabio", porque el Arcipreste se refiere concretamente a un precepto repetido en los libros sapienciales (Proverbios, XXV, 20; "Eclesiástico", XXX, 21-23) y aducido también por otros autores medievales - Chaucer, por ejemplo, en el cuento de Melibeo - para confirmar el consejo del Seudo-Catón:

Interpone tuis interdum gaudia curis.

Compárense las primeras palabras del v. 166 a "Como dice el sabio", que no designan a un sabio cualquier - ra sino a Aristóteles, pues, según indicó F. Castro Guisasaola (RFE, XVI, 1929), introducen un pensamiento de la "Ética nicomaquea", VII, 10.

5.- El verso 164 d, conservado únicamente en el manuscrito de Salamanca, dice así:

por vos descubrir. esto, dueña, non aya pena.

Véase "dueñas", pues cuando Juan Ruiz se dirige en segunda persona a su público femenino emplea plural (29). Así tres estrofas más arriba:

Una tacha le fallo al amor poderoso,
la cual a vos, dueñas, yo descubrir non oso.

(161 ab).

y en los cuatro pasajes siguientes:

Dueñas, habed orejas, oíd buena lición.

(892 a).

Así, señoras dueñas, entended el romance.

(904 a).

A vos, dueñas señoras, por vuestra cortesía.

(948 a).

Por me lo otorgar, señoras, escribir he gran sazón.

(949 a).

Dueñas ; no me retedes ni me digades mozuelo!

(1573 a).

6.- Otro texto exclusivo del manuscrito de Salamanca;

el primer mes ya passado, dixieron le tal Razon,
que al otro su hermano con vna e con mas non,
qujsiése quele casasen aley e a bñdición.

(191 bcd)

El sentido exige "que el otro su hermano"; el sujeto de "qui
siese" no es el garzón loco, como parecería a una primera
lectura, sino su hermano; así lo indica con toda claridad
la copla siguiente:

Respondió el casado que esto no feciesen,
que él tenía mujer en que ambos a dos hobiesen
casamiento abondo, e desto le dijiesen;
de casarlo con otra no se entremetiesen.

7.- En el retrato de la dueña ideal:

ojos grandes, fermosos, pyntados, Reluzyentes,
E de luengas pestañas byen claras e Reyentes.

(433 ab).

Separo con coma "pestañas" de las palabras que siguen, y corrijo "claros" pues es evidente que ni ese adjetivo ni menos el que le sigue pueden referirse a las pestañas;

ojos grandes, fermosos, pintados, relucientes
e de luengas pestañas, bien claros e rientes.

Félix Lecoy ("Obra citada", pág. 302) que compara los elementos de la enumeración de Juan Ruiz con los del retrato retórico del "roman courtois", recuerda la invariable fórmula "vairs e riants" para describir los ojos. Además, en el canon medieval de belleza los ojos suelen ser claros. Geoffroy de Vinsauf ("Poetria nova", versos 59-570) exige:

Excubiae frontis radiant utrimque gemelli
luce smaragdinea, vel sideris instar ocelli.

La priora de Los Canterbury Tales tiene los ojos "greye as glas"; los de la serrana "Acerca Roma" de Carvajales y los de Melibea son "ojos verdes, rasgados", e idéntico color tienen los de Juana de Aragón en la minuciosa pintura de estilo medieval que trazó Agustín Nifo para ejemplo de su libro "De pulchro et amore", 1531 (I, 5):

cesis ocellis cunctis stellis lucidioribus.

En pleno Siglo de Oro, Gutierrez de Cetina consagrará la exigencia medieval de los: "ojos claros, serenos". Nifo señala expresamente el contraste entre el pelo dorado y las pestañas oscuras. Y en el retrato de "La Lena" (scena VI) de Alfonso Velázquez de Velasco, sólo tres años anterior a la caricatura del género en el "Quijote", I, 13, "las largas y sombrías pestañas son puras violetas".

Por el contrario, en 434 ab:

la narys afylada, los djentes menudiellos,
eguales e bien blancos, vn poco apartadillos,

no creo necesaria la enmienda de Sánchez, "apretadillos", que adopta Cejador y aprueba Lecoy, pues el adjetivo no implica absurdo, como en el caso anterior. Verdad es que los retratos retóricos confirman la enmienda de Sánchez, pero bien pudo el Arcipreste alejarse en este pormenor del molde tradicional, como se alejó ciertamente al recomendar los labios "angostillos" en lugar de los "tumentia labra" que unánimemente repetía la convención retórica desde los tiempos de Maximiano (y que también repetirán Carvajales; "los bezos gordos, bermejós", y la "Celestina"; "labrios colorados e grossuzuelos"), y destacar en la caricatura de la serrana fea "los rostros ('labios') muy gordos" (1014 a).

El djnero quebranta las cadónas dañosas,
tyra cepos e grujillos (sic) E cadenas peligrosas;

(497 ab, S).

El manuscrito de Gayoso presenta la palabra que en el de Salamanca ha sido sustituido por "cadenas":

tyra cepos e grillos e presiones peligrosas;

pero, según parece, en el verso que no le corresponde, pues "cadenas", más lógicamente que el abstracto "prisiones"

('presa', 'acto de prender', 'ámbito de la cárcel' en la lengua medieval; "prisiones" en el sentido de "los grillos y cadenas que echan al que está preso" - Covarrubias - pertenece a la lengua clásica), es complemento de "tira" en la acepción arcaica de 'retira', 'quita'; por otra parte, "cepos, grillos e cadenas" se agrupan naturalmente como enumeración de los medios materiales de aprisionar.

Propongo, pues, que se lea:

El dinero quebranta las prisiones dañosas,
tira cepos e grillos e cadenas peligrosas.

Un caso análogo de emienda trastocada es el de la tercera "Cántiga de serrana":

dis: "¿que buscas por esta tierra? ¿como andas descamj -
(nado?"
dixe: "ando por esta tierra do querria cassar de
(grado".
(998, S).

dixe le yo: "ando la sierra do me cassaria de grado".
(998, G).

También aquí G presenta la lección que S omitió al repetir "esta", pero "la", y en consecuencia "sierra" debe pasar al primer verso, cuyo metro restablece:

diz: "¿qué buscas por la sierra? ¿cómo andas descami-
(nado?"
dije: "Ando por esta tierra do me casaría de grado".

9.- Leemos en las primeras coplas de la súplica del enamorado a doña Venus, conservadas únicamente en el manuscrito de Salamanca:

de todas cosas sodes vos e el amor señor,
todos vos obedescen como a su fazedor.

Reys, duques e condes e toda criatura
vos temen e vos seruen como a vuestra fechura.

(585 c. y sigs.)

Como los versos 586 ab son simple variación de los dos anteriores, es preciso suprimir la preposición que precede a "vuestra fechura" ; todas las criaturas obedecen a doña Venus como a su hacedora, la temen y sirven como hechuras de ella.

10.- Continúa el mismo pasaje;

la esperança con conorte sabes alas veres falljr.

(592 d,S).

El sentido es manifiesto, ya que aplica en términos generales las palabras de los primeros versos de la copla;

Si se descubre mi llaga cuál es, dónde fué venir,
si digo quién me ferió, puedo tanto descubrir
que perdere melecina se esperança de guarir,

y, además, no es sino amplificación de la sentencia correspondiente del "Liber Pamphili";

Spes reficit dominum, fallit et ipsa suum.

(V, 16).

Por consiguiente ha de leerse "sabe" (y no "sábes" = 'sábese', como emienda Cejador), con el valor de un "puede" eventual, lindero del "sabe" = 'suele', corrientes en algunos países americanos.

11.- Texto exclusivo del manuscrito de Salamanca:

vn poquillo como amjedo non dexes de jugar.

(629 b).

El pensamiento desarrollado en el pasaje requiere el adverbio "amidos" < ad invitus. La lectura "a miedo" que adoptan Cejador, Reyes y Richardson ("Obra citada", s.v. "miedo") contradice expresamente la enseñanza de 630 y sigs. Es probable que el copista alterara el texto porque, ante el "amidos" de una copla más abajo (630 d; "lo poco e lo mucho facenlo como amidos"), temiera incurrir en repetición. Otra confusión entre "miedo" y "amidos" se halla en un verso de la "Cántiga de los clérigos de Talavera", transmitida únicamente por S:

bien creo que lo fizo más con mjdos que de grado.

(1691 b).

Richardson, s. v. 'comidos' explica; "for amidos..., change of prefix felt as preposition"; y, efectivamente, el prefijo parece que se sentía como preposición, y se interpretó la segunda parte como un sustantivo, y el conjunto, "a midos", como una frase modal del tipo "a ley y a bendición" "Buen amor", 191 d), "a tuerto" (1683 a), a hurto, a traición, etc. Parece que en sus postrimerías "amidos" sufrió en cierto grado los efectos de una etimología popular por contaminación semántica con "miedo"; cf. el verso 339 b en que Juan Ruiz reúne los dos modismos:

otorgaronlo todo con mjedo e amjdos.

12.- La tercera "Cántiga de serrana" está compuesta en estrofas de siete octosílabos rimados según el esquema "abababb"; el final de la primera copla, observa Lecoy ("Obra citada", pág. 86), está viciado:

dixele yo ansi; "¡djos te ssalue hermana!"

(997, S).

E dixele yo luego; "¡djos te ssalue hermana!"

(997, G).

Parecería que alguien que no comprendió la estrofa trató de alargar el último verso para transformarlo en dos octosílabos. Propongo leer:

Dixel'; "¡Dios te salve, hermana!"

cf. el verso idéntico de la serranilla II del marqués de Santillana, "En toda la su montana", 3.

13.- dezir vos he las notas, ser vos tardjnero.

(1068 c, S).

dezir vos he las Nuevas, ser vos a tardjnero.

(1068, c, G).

Es la primera de las varias fórmulas (1266, 1269, 1301) de sabor juglaresco - interpelación directa al público - que Juan Ruiz intercala en la parodia épica de don Carnal para excusarse de su prolijidad; además, las otras veces en que ese adjetivo se emplea está aplicado a personas:

tardó allá dos años, mucho fué tardinero.

(477 c).

al tomar vienen prestos (los caballeros), a la lid
(tardineros.

(1253 d).

No puede admitirse, pues, la lección de G en que "tardinero"

se referiría al relato; "tardinero" es sin duda, como lo había entendido Tomás Antonio Sánchez, atributo del Arcipreste que habla en primera persona:

decirvos he las notas, servos he tardinero.

14.- Las dos coplas contiguas (1275-1276) de las cuatro que Juan Ruiz dedica en su ronda de los meses a Diciembre y Enero describen el porte del "caballero" que simbólicamente figura el mes, el manjar característico de cada uno y, además, la faena correspondiente en la elaboración del vino.

Así Diciembre.

enclaresce los vjnos con anbas sus almuezas

(1275 b, S).

y Enero

fazja cerrar sus cubas, fenchir las con embudo,
echar de yusc yelos que guardan vjno agudo.

(1276 cd, S).

Hay en el manuscrito de Salamanca una errata evidente: "yelos" no puede significar "hielos", como admiten los vocabularios de Aguado y Richardson, pues ni se coloca en invierno hielo sobre las cubas, ni mucho menos dentro de ellas. En el manuscrito de Gayoso, cuya procedencia se ignora, la palabra es ilegible, si bien Ducamin presume que también este copista quiso escribir "yelos". Por último, el manuscrito de Toledo presenta la variante "yergos" adoptada por Cejaador, quien explica: "yergos, yezgos, especie de sauco" y recuerda la receta de Nicolás Monardes ("Historia medicinal", cap. 25) sobre el vino florido, preparado con flor de sauco. Pero, Juan Ruiz no enseña, como Monardes, la manera de dar al vino tal o cual perfume o sabor; lo que hace es indicar las operaciones más generales y típicas de la vinicultura. El

sentido del verso 1276 apunta evidentemente a la tradicional práctica del enyesado que consiste en espolvorear el yeso sobre el mosto durante la fermentación para avivar su color y aumentar su acidez (lo que facilita la conservación), transformando así el zumo dulce en "vino agudo";

... echar de yuso yesos que guardan vino agudo.

La lección "yesos" se apoya, además, en un carácter lingüístico, el leonesismo, que Menéndez Pidal observó en el manuscrito de Salamanca y que también puede notarse en el de Toledo (30). En dialecto leonés la primera de dos explosivas que quedan en contacto por haberse perdido una vocal latina da l; de tal fenómeno, muy extendido en leonés antiguo, hay ejemplo en los dos manuscritos mencionados del "Buen amor"; semana (997 a, S; 1621 a, St) < sept (i) mana, donde G trae la forma castellana "semana"; "portalgo" (953 a, T) < portat (i) cu, frente a G y S "portadgo", y también - caso análogo aunque no idéntico, pues no hay pérdida de vocal - "hilda" (743, S) otra forma del leonés "vilva"

< vidua, frente al castellano "viuda", de G. Como este último ejemplo (l resultante de una explosiva anti consonántica sin pérdida previa de vocal) es "yalso" < gypsum. Ahora bien; Menéndez Pidal explica la peculiaridad dialectal de S porque la localidad en que se ejecutó es vecina de León. ¿Habrá que postular también la misma relación geográfica para el manuscrito que perteneció hasta 1870 a la Catedral de Toledo? ¿O quizá ambos manuscritos, el de S y el de T, se remontan a un arquetipo fuertemente aleonesado que ambos copistas tratarían de restituir al castellano aunque sin lograrlo del todo? Así se explicaría que la forma leonesa "yalso" desconcertara a los copistas castellanos del "Libro"; dos de ellos se decidieron por un vocablo conocido, "yelo", y el tercero por la variante "yergos"; dos tipos de erratas que no escasean en el resto de los manuscritos (una r de más en S, 236 c antre (por ante), G, 21 a grracia - idéntico yerro en 29 -, 464 "gortera, 1727 a "garlardon", T 902 d

"yrrado"; g por s en S, 638 d; ligongero (31).

15.- Por tres veces, una en el título de la fábula y dos en el texto, S llama "Monferrado" a la aldea del ratón campesino:

Ensiemplo del mur de monferrado E del mur de gual-
fajara (sic).
fuese a mon ferrado, a mercado andaya.

(1370 b).

conbido el de la villa al mur de mon ferrado.

(1372 b).

El manuscrito de Gayoso y el de Toledo no tienen título; en el texto ambos presentan "mon ferrando" 1370 b y en 1372 b "don ferrando" (errata manifiesta) y "monfernando" respectivamente. Los editores (hasta Cejador, que considera texto básico el de G) han conservado la lección de S porque parece garantizada por la rima en la copla 1372. Las dificultades comienzan cuando se intenta localizar Monferrado. Aguado ("Glosario sobre Juan Ruiz", 1929, s.v.) cree que es un nombre imaginario, Monfurado o sea "monte horado" por alusión a la cueva del ratón, y que la variedad de formas que presenta en los códices se debe a que se le quiso identificar con una población determinada. Es bien sabido, sin embargo, que Juan Ruiz no introduce lugares imaginarios; basta recordar el ejemplo de Tornavacas, el pueblo desde donde don Carnal vuelve victorioso a Castilla, que Richardson ("Obra citada", s.v.) creyó "nombre fingido" cuando, según Rafael Lapesa en su reseña del libro de Richardson (REE, XVIII, 1931) "es una villa existente aún hoy en la provincia de Cáceres". Tampoco es nombre común el "vil forado" donde mora doña Loba (337 d), sino nombre de una villa, la actual Belorado, situada con toda precisión en el "Poema de Fernán González".

Caballeros castellanos, compaña muy lazada,
fueron a Byl Forrado a fazer otra alvergada.

(665 ab).

Llegaron de venida todos a Byl Forado,
aquesta villa era en cabo del condado.

(681 ab)

Como explicación de Monferrado escribe Richardson: "city of Montferrant", pero el lugar del ratón campesino debe ser una aldea pequeña que contraste con la villa de su amigo; además, el Arcipreste rarisima vez menciona nada de Italia, y difícil resulta imaginar, en el plano decididamente verista del "Buen amor", un encuentro entre un mur de Castilla la Nueva y uno del Piemonte. Parece lógico buscar Monferrado en las cercanías de la ciudad de Guadalajara - patria del otro ratón-, que constituyen el escenario habitual del "Libro". En efecto, dentro de la provincia de Guadalajara, precisamente como la villa de Hita, se encuentra el ayuntamiento llamado hoy Mohernando; la forma que debe restaurarse en el texto es "Monfernando" o, con la asimilación antigua, "Monferrando". El apoyo que presta la rima de la copla 1372 a la forma "Monferrado" no es de consideración, ya que Juan Ruiz usa con bastante frecuencia la rima imperfecta con nasal infija (copla 171; "benditas"/ "cintas"/ "mitas"/ "escritas"; 452; "crece"/ "perece"/ "fallece"; vence; 307; "desfallecen": "parecen"/ "desfallece"/ "vencen"; 611; "crece"/ "perece"/ "fallece"/ "vence"; 466; "grandes"/ "estades"/ "cojeades"/ "catades"; 562; "cates"/ "mates"/ "antes"/ "arrebates"; 575; "Hita"/ "quita"/ "pinta"/ "coita"; 714; "afinco"/ "rico"/ "pellico"/ "chico"; 869; "chico"/ "zatico"/ "tenico"/ "finco"; 752; "paranza"/ "caza"/ "plaza"/ "pelaza"; 1085; "cabritos"/ "gritos"/ "friscos"/ "tintos; 1090; "liebre"/ "fiebre"/ "miembre"/ "quiebre"; 1338; "Valencia"/ "especia"/ "precia"/ "femencia"; 1500; "aprieto"/ "prieto"/ "nieto"/ "ciento"; 1533; "cobra"/ "zozobra"/ "obra"/ "sombra".

16.- dueñas ay muy grandes que por chicas non troco,
mas las chicas e las grandes se rrepienden
(sic) 'del troco.

(1607cd,S).

duenas dy grandes por chicas,por grandes chicas non
(troco,

e las chicas por las grandes non se arrepiete del
(trocco.

(1607 cd, T).

Los copistas se han enredado en las antitesis del texto. La estrofa 1607 c en el manuscrito de Salamanca es un contrasentido (a menos de dar a "troco" la acepción forzada de "acepto en trueque" en lugar de la corriente "doy en trueque"); evidentemente el manuscrito de Toledo presenta una lección superior. A su vez, el último verso es en T un contrasentido; la lección preferible es la de S, y en ella se impone, por lo demás, la corrección "por" en cambio de "e";

dueñas di grandes por chicas,por grandes chicas no
(troco,

mas las chicas por las grandes se arrepienden del
(trocco.

17.- Los "Cantares de ciegos" (1710-1728) que faltan en S y se hallan en G a continuación de las cantigas de los escolares deben ir entre las coplas 1660 y 1661 de la numeración de Ducamin. El erudito francés se propuso reproducir S y justificadamente agregó al final las piezas no contenidas en ese códice; pero en una edición de la obra - que no puede ser reproducción de uno solo de los manuscritos - debe conservarse a las coplas de ciegos el lugar que tienen en el códice en que se encuentran (el de Gayoso) y que emana sin duda del autor, pues en los famosos versos 1514 ab Juan Ruiz nombra juntos los dos tipos de lirica:

Cantares fiz algunos de los que dicen los ciegos,
e para escolares que andan nocharniegos.

18.- Un verso de la "Cántiga de los clérigos de
Talavera", conservada únicamente en S;

quered (sic) se ha de adolescer de aquestos nuestros
(males
(1697 d).

Sánchez, seguido de Janer y Cejador, mudó "quered" en "creed"
sin reparar en que, si se mantiene el orden de palabras del
texto, es necesario introducir la preposición "de" entre
"ha" y "adolecer". Una solución más sencilla sería la lección
"querer"; indicada por Aguado, s. v. "adolecer";

quererse ha adolecer de aquestos nuestros males,
es decir, "se querrá compadecer". Ejemplos del tal uso de
"querer" con valor de futuro se hallan en varios pesajes
del "Libro";

Así fué que la tierra comenzó a bramar,
estaba tan finchada que quería quebrar.

(98 ab).

El lobo a la cabra comíala por merienda;
atravesósele un hueso, estaba en contienda,
afogarse quería...

(252 abc).

Desque uvia el cielo en ti arraigar,
sospiros e corajes quierente afogar.

(278 ab).

La que te era enemiga mucho te querrá amar.

(624 b).

Y es, por lo demás, hecho bien conocido de la lengua medieval; cf. Menéndez Pidal, "Gramática del Cantar" de Mio Cid, pág. 349. Para "adolecerse" en el sentido de 'condolerse, dolerse':

Si Dios deste reino se non adolece...

VILLASANDINO, Amigo señor, yaciendo en mi cama.

(Cancionero de Baena, 334).

Señor, pídoci por merced que pues della no vos ado
(leceís, que vos adolezcáis de mí.

Historia del rey Canamor y de Turisn su hijo,
XVII (Libros de caballerías.. N. B. de A.E., tomo
II).

MARIA ROSA LIDA.

N O T A S

- (1) No hemos conservado la grafía original en los pasajes estudiados por su contenido y no por sus formas lingüísticas.
- (2) No hace muchos años, F. Weisser, "Sprachliche Kunstmittel des Erzpriester von Hita", VRK, 1934; VII, pág. 243, señalaba todavía como peculiaridad de Juan Ruiz el "enlace de lo divino y de lo humano", dando como ejemplo los versos del episodio de don Melón en que el enamorado implora la ayuda de Dios para su empresa (650b, 692d, 694a) y lo agradece su éxito (877d). Los ejemplos podrían multiplicarse fácilmente (671a, 683a, 687d, 738b, 864c, aparte de las frases interjectivas "¡ay Dios!" de 653a, 852a, y "por Dios" de 711b), pero la mayoría de ellos - cuatro de los cinco citados por Weisser - son traducción de la comedia latina del siglo XII, "Pamphilus de amore" (o Liber Pamphili en el manuscrito conocido en España), que sirvió de modelo al Arcipreste. Tal enlace de lo divino y lo humano, lejos de ser peculiaridad del blasfemo Juan Ruiz, ni de emanar de sus "segundas y muy diabólicas intenciones", que hacían cavilar a Menéndez y Pelayo, es sin duda alguna rasgo de todo su momento literario. La alta Edad Media asiste a la vez al auge de la lírica marial y al de las misas paródicas - de ambos géneros hay muestra importante en el "Buen amor" - y se complacía en dar a cada cuento devoto un reverso bufonesco;

compárase la visión del monje que vió a los cistercienses en el regazo de la Virgen (Cesaric de Heisterbach, "Dialogus miraculorum", VII, 64) y Chaucer, "The Prologue of the Somnours Tale"; o la historia del ladrón devoto (Berceo, "Milagros", VI, y el "Ensiemplo del ladrón que fizo carta al diablo de su ánima" ("Buen amor", 1454 y sigs.).

- (3) El lugar clásico es la mencionada "Disputación", basada en un cuento erudito que ridiculizaba el código de signos empleado en ciertos monasterios para no quebrantar la regla del silencio; a los ejemplos aducidos por Lecy ("Obra citada", pag. 168 y 367 - 368) puede agregarse la observación de los "Viajes de sir John Mandeville" (siglo XIV) sobre ciertos fabulosos pigneos que, por no tener lengua, "se hacen señas como los monjes y por ellas cada cual entiende a su vecino". El libro de Eileen Power, "Medieval People", 1924 (cap., III), da curiosos detalles sobre la naturaleza y número de los gestos empleados - ciento seis en cierto convento inglés. Como ilustración del gradualismo medieval (cada jerarquía humana escoge en el valor múltiple del signo el aspecto adecuado a su propio ser; el doctor, la lección de teología; el ribaldo, unas groseras amenazas) la "Disputación" tiene un claro paralelo en un episodio del "Libro de Alejandro" (783 y 800-801 Willis), el carteo simbólico en que el rey persa, para motejar al griego de niño, le envía de presente una correa, una pelota y una bolsa; Alejandro ve en la bolsa los tesoros de Lerío que han de caer en sus manos; en la pelota la dominación de toda la redondez de la tierra, y en la correa el azote con que sojuzgará el imperio de su rival.
- (4) En la admisión del encarcelamiento del Arcipreste pesó mucho la vetustez del testimonio del escribiente que,

al ejecutar el manuscrito de Salamanca, agregó al final:

Este es el libro del Arcipreste de Hita, el cual compuso seyendo preso por mandado del cardenal don Gil, arzobispo de Toledo.

Pero la apostilla es simplemente una primera interpretación ingenua de la forma autobiográfica del "Libro" (el nombre del Cardenal-arzobispo emana de la "Cántiga de los clérigos de Talavera"; el copista identifica asimismo con Juan Ruiz al pesaroso arcipreste que trae las cartas de don Gil), evidente también en los títulos que ha agregado y que no se hallan en los manuscritos más antiguos: "Aquí dice de cómo fué hablar con doña Endrina el Arcipreste"; De cómo doña Endrina fué a casa de la vieja, e el Arcipreste acabó lo que quiso, etc.". Influye además, sin duda, el ejemplo del "Rimado de palacio" que el canciller Pedro López de Ayala compuso durante su cautivero en Oviedes; pero tampoco en este caso es fidedigno el copista, pues la inscripción del manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid sitúa equivocadamente en Inglaterra la prisión que el Canciller sufrió en Portugal.

(5) Por ejemplo, "Tecgnis", versos 831-832:

Por confianza perdí mi riqueza, por desconfianza la salvé: difícil es juzgar de una y otra.

Sófocles, Ayante, 1142 y siguientes:

-Ya vi una vez un hombre de lengua audaz que exhortaba a los marineros a navegar en la tormenta, pero no le en contraría voz cuando se hallaba en lo recio de la tempestad... Así también a ti...

-Yo he visto un hombre lleno de necesidad que insultaba la desgracia de su prójimo. Y viéndole alguien, semejante a mí y con parecida indignación, le dijo estas palabras: "No agravies a los muertos; si lo hacen, sábelo, serás castigado"... ¿He hablado por enigmas?

Eurípides, Alcestitis, §62-966 (coro):

Con el favor de las Musas me lancé a lo alto y tras tantear muchas razones nada hallé más fuerte que la Necesidad.

Helena, 1148-1150 (coro):

No puedo decir qué es lo cierto, si es que se halla entre los hombres, pero encontré verdadera la palabra de los dioses.

Medea, 446 -447:

No es ahora la primera ocasión; muchas veces he visto irremediable mal es la aspera ira.

Filodemo (Antología Palatina, V, 112):

Anduve en amores. ¿Quién no? Célebre festines. ¿Quién no se ha iniciado en ellos? Me di a la locura. ¿Quién te incitó? ¿no fué un dios? Arrojemos todo, pues el cabello cano, nuncio de la edad juiciosa, se apresura a sustituir al negro. Cuando era sazón de juegos hemos jugado, ahora que ya no lo es probaremos mejores pensamientos.

Virgilio, Geórgicas, I, 193-199 (traducción de Miguel Antonio Caro):

Yo he visto, cierto, a muchos labradores
medicinar primero la semilla...
Mas simientes compuestas de esa suerte
y a cumplir esperanzas obligadas

las vi degenerar, si humana industria
no hizo nuevo escrutinio cada un año
con mano asidua. ¡Universal destino!
Todo a menos camina o retrocede...

Tibulo, I, 4, 23 y siguientes:

¡Cuán pronto pasará tu tiempo!... Vi ya un joven a
quien oprimía mas tardía edad dolerse de que se le hu-
bieran deslizado sus necios días.

Ovidio, Remedios para el amor, 101-102:

Yo vi que, al diferirse la herida que en un comienzo
se hubiera podido sanar, trajo el castigo de su larga
demora.

Ausonio, Las rosas, 5 y siguientes:

Vagaba yo por las sendas cruzadas de un bien regado
jardín, deseando recrearme con el comenzar del día. Vi
pender la escarcha sólida del césped flexible... Vi los
rosales que cultiva Pesto, cubiertos de rocío, gozarse al
surgir el lucero... (sigue la descripción de las rosas
en distintos momentos). Me maravillaba el robo veloz de
su edad fugitiva, me maravillaban que en tanto estuvie-
ran naciendo envejecieran las rosas... (y acaba con la
exhortación;) Recoge, niña, las rosas, mientras es fres-
ca la flor y fresca tu juventud, y recuerda que como
la de ellas se apresura tu edad.

Claudianio, "Contra Rufino", I, I y siguientes:

Muchas veces agitó mi mente dudosa el pensamiento de
si los dioses se cuidan de la tierra o de si no había
nadie que la dirigiese y las cosas de los mortales co-
rrían por incierto azar. Pues cuando investigaba los

pactos del orden del mundo... pensaba entonces que todo está establecido por consejo divino... Pero cuando veía que los sucesos humanos ruedan en tan densa tiniebla, que los malvados florecen alegres largo tiempo y los piadosos son afligidos... mal de mi grado seguía la senda de la otra causa... Pero el castigo de Rufino me libró al fin de esta agitación y absolvió a los dioses. Ya no me quejo de que los injustos alcanzan el colmo del poder: son elevados a las alturas para desplomarse con mas terrible caída.

Gautier de Châtillon. "Propter Sion non tacebo", (sátira contra Roma), estrofa 3:

He visto, he visto la cabeza del mundo semejante al mar y parecida a las fauces voraces del abismo de Sicilia.

Anónimo, "In terris summus", 47-50:

He visto que el dinero cantaba y celebraba las misas...; he visto que lloraba mientras decía el sermón y que sonreía al pueblo porque lo estaba engañando.

Cf. "Buen Amor", 493 ab:

Yo vi en corte de Roma do es la santidad
que todos al dinero facían homilidad, etc.

Don Santo de Carrión, "Proverbios morales". (Las lecciones morales en forma de experiencia u observacion personal son frecuentísimas; recuerdense, como muestra, las que comienzan):

Yo estando en afrenta
por miedo de pecados...

(Estrofa 8 y sigs.)

En sueño una hermosa
besaba una vegada...

(23 y sigs.)

Las mis canas teñilas
no por las aborrecer...

(33 y sig.)

Cuidé que en callar
habría mejoría...

(40 y sigs.)

Unos vi con locura
alcanzar gran provecho...

(84 y sigs.)

Entre los muy abundantes ejemplos del yo didáctico en la Biblia, puede citarse:

"Salmos", XXXVII, 25 y 35-36.

Mozo fui y envejecido, y no he visto justo desamparado ni su simiente que mendigue pan... Vi yo al impío altamente ensalzado, excelsa como los cedros del Líbano; y pase y he aquí que no era; y busquélo y no fue hallado en su lugar.

"Proverbios", V, 12-13:

¡Cómo aborrecí el consejo, y mi corazón menospreció la reprensión, y no oí la voz de los que me adoctrinaban, y a los que me enseñaban no incliné mi oído!

"Sabiduría", VII, 7-11:

Por eso rogué y me fué dada discreción, invoqué y llegó sobre mi el espíritu de la sabiduría; la preferí a los cetros y a los tronos, y no tuve en nada la riqueza en comparación con ella. No la comparé con las piedras inestimables, porque ante ella todo el oro es poca arena y la plata será tenida como lodo. La amé por sobre

la salud y la belleza y preferí tenerla antes que la luz, porque su resplandor no se adormece. Con ella me llegaron todos los bienes, riqueza infinita en sus muros.

"Eclesiásticos", XXXI, 12-13:

Muchas cosas vi en mi erranza, más que mis palabras es mi entendimiento. Muchas veces corrí peligro de muerte y por ellos me salvé.

Como se ve, los ejemplos se agrupan en dos tipos, "yo vi hacer" y "yo hice", que difieren en propósito; ambos presentan al lector cierta experiencia que ha de dirigir su acción en tal o cual sentido. Lo que sí difiere es la actitud que lleva al poeta a preferir un esquema a otro, el "yo vi" que evoca al sabio apartado de la vida, ante la cual se sitúa como observador, al "yo hice", donde habla el hombre de experiencia propia, afirmado en la vida, como apasionado actor. En consecuencia, aquél será el cuadro elegido (precisamente por su visión superior al plano de lo que critica) cuando el maestro alza la voz en rechazo terminante de los graves hechos que denuncia, de hechos de su tiempo - como las sátiras contra el papado - o de todos los tiempos - como las reflexiones sobre el orden del mundo de Virgilio, Ausonio y Claudiano. El "yo hice", en cambio, no siempre es disuasivo (cf. los ejemplos de Eurípides, de la "Sabiduría y del Eclesiástico) y cuando lo es, mas pide el perdón que el aborrecimiento del público, para los extravíos que enumera, no sólo porque son mas leves, sino porque el mero hecho de declarar los propios yerros, implica un sometimiento, una profesión de humildad que halaga al público. Por eso, el tipo "yo hice" es, de los dos, el único que admite la experiencia comica; Juan Ruiz, por ejemplo, que se da por heroe de tanta

aventura pecaminosa, no es sino observador remoto (a través de don Amor) del pecado de simonía, para el cual su auditorio estaría mucho menos dispuesto a otorgar su venia, que para las alegres liviandades por la villa y la sierra.

(6) RFE, 1929: Reseña del "Glosario sobre Juan Ruiz" de José María Aguado.

(7) Algunas muestras de este esquema:

Por la grand escaseza fué perdido el Rico,
"que al pobre Sant Lázaro non dió solo un zótico";
non quieres ver nin amas pobre grande nin chico,
"nin de los tus tesoros non les quieres dar un
(pico.
(247)

Es el vino muy bueno en su mesma natura,
"muchas bondades tiene si se toma con mesura";
al que demás lo bebe sácalo de cordura,
"toda maldad del mundo face e toda locura".
(543)

Las mentiras a las de veces a muchos aprovechan,
"la verdad a las de veces muchos en daño echa";
muchos caminos ataja desviada estrecha,
"antes salen a la peña que por carrera derecha.

(637)

¡Qué poder ha en Roma el juez de Cartagena,
"o qué juzgará en Francia el alcalde de Requena?
Non debe poner home sa foz en mies ajena,
"face injuria e dapno e meresce grand pena.

(1146)

- (8) También Fernán Pérez de Guzmán presenta este empleo peculiar de "bañarse":

Según que Sirac se baña
en loar los gloriosos
varones...

Loores de los claros varones. (638 c)

- (9) En un poema italiano, los "Proverbios que dicuntur super natura feminarum" (editado por A. Tobler, ZRPh, 1885, IX) que presenta varios refranes en común con el "Buen amor" (6: L'encantator e savio que lo dracone doma = 868 c; el encantador malo saca la culebra del forado; 148; "Altro pensal beuolco, et altro pensal bo" = 179 b; dijo: "uno cuida el hayo e otro el que lo ensilla"; 179; "Lo semplo de la lova si porta per rasone" = 402 c; fa - ces con tu gran fuego como face la loba), leemos tam - bién:

Per Dieu, qe sta en gloria, no e savio niente
ki en pantano semena ceser, o fava o lente...

(101)

El otro símil de Juan Ruiz sobre el mismo motivo, re - flejo de una superstición popular sobre la influencia estililizante de la luna, ha inspirado un verso feliz del Decir anónimo que lleva el N° 340 en Baena:

asi como sueño e sombra de luna

- (10) En la lengua general "doñeguil" no parece hallarse antes del "Libro de buen amor", ni perdurar más allá del siglo XV, en que se extingue su influencia poética. La versión portuguesa del "Libro" (siglo XIV), editada por A. G. Solalinde (RFE, 1914, I), vierte "molheril". Pudiera ser que la palabra "herilis" que emplea Pánfilo al enumerar las bellezas de su amada

ardentes oculi, caro candida, vultus herilis,

(708)

equivalente en latín clásico a 'propio del amo' y en bajo latín a 'señorial, principesco', sugierese a Juan Ruiz la traducción 'doñeguil' en el pasaje de contenido correspondiente:

De talle muy apuesta, de gestos amorosa,
doñeguil, muy lozana, placentera e fermosa.

(58 lab.)

De estos versos del episodio de doña Endrina que constituye, según Lecoy, la parte más antigua del poema, pasó probablemente a la estrofa gemela 169:

De talla muy apuesta e de gesto amorosa,
lozana, doñeguil, placentera, fermosa,

y al comienzo del poema:

que saber bien e mal, decir encobierto e doñeguil,
tú no fallarás uno de trovadores mil.

(65 cd.)

Por aplicarse en su origen al retrato de la dueña ideal, "doñeguil" adquirió el sobretono moral del adjetivo "donnesco" de Boccaccio ('propio de dama, gentil, delicado') que tiene en el último de los pasajes citados del Arcipreste y en el primero de los de Villalardino.

Para el lector moderno el adjetivo evoca eficazmente la lengua primorosa del "Buen amor"; testigo la poesía de Antonio Machado a "Castilla" de Azorín:

¡Oh dueña doñeguil tan de mañana
y amores de Juan Ruiz a doña Endrina!

¿Creó el Arcipreste la palabra misma o fijó solamente su significado? Pudo haberla creado partiendo de # doñiego, derivado de dueña -cf. "andariego, nocharniego", adjetivos de su vocabulario - más el sufijo -il de mujeril, señoril. Pudo también enriquecer con un valor semántico nuevo o renovado (el de "herilis") una voz del habla rural que aún hoy se usa en Salamanca; "doñeguil", designación de una "aceituna más pequeña y redondeada que las comunes" (Lamano, "El dialecto vulgar salmantino", Salamanca, 1915, s.v.), que probablemente emparenta con "doñigal" (Talavera, "Corbacho", I, 35, "donengal") por metátesis de vocales apoyada en la asociación con las muchas voces en -il. "higo doñigal", según el Diccionario académico, es una "variedad de higo muy colorado por dentro"; "doñigal" se encuentra en la lengua de los mozárabes con las formas "donneçal, donnical", y deriva evidentemente de dom(i)nicalis. Para tal designación de una variedad de fruta, Steiger ("Contribución al estudio del vocabulario del Corbacho", Boletín de la Real Academia Española, 1923, X, pag. 32) recuerda el it. "pera bergamotta" turco "bög armôdi" 'pera señoril'; cf. en francés la falsa grafía "pomme reinette" en lugar de "rainette", por asociación con "reine. A pri-

mera vista parece difícil que Juan Ruiz advirtiera el sentido etimológico de un vocablo especializado como "doñeguil", pero se ha de tener presente que en lo antiguo el sufijo -(i) ego fué bastante fecundo (además de los citados "andariego y nocharniego" produjo, por ejemplo, "cadañego", "cristianiego", "frailego", "judiego", "labo) (riego", "manchego", "palaciego", "paniego", "pasiego", "rebañego", "solariego", "veraniego", y, con parecida asociación de sentido, "machiega", "mujeriego"), y por lo tanto, era más transparente el significado de las palabras en cuya formación entraba.

- (11) En "Recherches sur les sources latines des contes et romans courtois du Moyen Age", 1913, págs. 101-105, y más especialmente en "Les arts poétiques du XII et du XIII siècle", 1924, págs. 75-81.
- (12) En el diálogo de Luciano "El juicio de las diosas", Afrodita exige de Atenea que se quite el yelmo para no disimular el color claro (Toglafkón) de los ojos con el terror que inspira la cimera. Cf. LXVII, 2, del mismo autor: "Mira su rostro y sus ojos y no te duelas de que sean clarísimos (Pany' glafkus) y torcidos y de que se miren uno al otro". Análogamente Terencio, "El verdugo de sí mismo", 1063-1064: "¿Aquella moza roja, garza (caesiam), hocuda, de la nariz corva?" ("Traducción de Pedro Simón Abril). La bella que desconcierta la misa en el romance "Mañanita de San Juan" luce justamente "ojuelos garzos".

(13) Faltan en el retrato de la serrana varios rasgos de fealdad presentes en casi todos los otros textos (cejijunta, pies galindos, etc.) Van a continuación algunos ejemplos que coinciden con los de Juan Ruiz; "la cabeza gruesa" (Talavera, "Corbacho", II, 4); "la trece estoit corte et noire" (Perceval), "sus cabellos, negros como la pez" (Talavera, *ibid.*); "cabeza traía tresquilada" (Carvajales, "Partiendo de Roma, pasando Marino"); "si ouel estoient plus rouge que feus (Perceval); "el cuello grande e corto como de toro" (Talavera, *ibid.*); "los dientes muy luengos" (Carvajales, *ibid.*); "silva supercilii protenditur hispida (Mathieu de Vendôme, "Ars versificatoria" I, 58; c.. también; "tibia vermescit scabie" y "Fuen amor", 1016 c; Vendôme comienza el retrato comparando su modelo con varias criaturas de fealdad sobre natural; "altera Tisiphone"..., "larvae" / consona; lo mismo Juan Ruiz; "vestiglo, / la más grande fantasma que vi en este siglo" (1008 bc), y "En el Apocalipsi " San Juan Evangelista / no vido tal figura ni de tan mala vista" (1011 ab); "las piernas pelosas... barbuda" (Carvajales, *ibid.*).

(14) Ver nota de la pág. 123. (Es la nota N° 13).

(15) Así lo ha demostrado Elisha Kent Kane en su nota "The Personal Appearance of Juan Ruiz", MLN, 1910, XLV, pags. 103-108.

- (16) Véase CH-V. LANGLOIS, "La connaissance de la nature et du monde au Moyen Age", 1927. Pag. 71 y sigs. Notense algunas "figuras" de los "Secreta secretorum" extractadas por Langlois (págs.. 119-121), análogas a las del Arcipreste; características del Juan Ruiz: "Qui a les sourcils... grands et étendus jusqu'aux tempes, il est sale et luxurieux. Qui a le nez... long et recourbé vers la bouche, il est preux et hardi. Qui a la voix grosse et distincte est chevalereux, plaisant et éloquent. Avec un gros col, on est fol et gourmand. "Pis" large et haut leve, avec apaules et échines grosses, signifie prouesse et hardiesse non sans entendement et savoir. Qui a le pas large et lent; il est visouges(= avisado, discreto) et bien exploitant en tous ses faits. L'ideal est d'avcir... de vives couleurs, abondante chevelure... les yeux ouverts, la tete ronde, etc. En el tratado sobre los temperamentos de Alberto de Trebizonda (autor desconocido, inserto y glosado en un dialogo didactico del principio del siglo XIV, Placides et Timeo), el sanguineo es:

Largus, amans, hylaris, ridens rubeique coloris;
cantans, carnosus satis, audax atque benignus.

(Langlois, Obra citada,
pag. 314).

- (17) Las fuentes esenciales de ese género medieval - Ovidio y la comedia latina - presentan, en efecto, algun ejemplo de tal juego. La lena de "Amores" I, 8, 2 lleva el nombre elocuente de "Dipsas" "sedienta"; en el segundo libro del "Ars amatoria", un fino equívoco contrapone la locución "verba dare" 'engañar' (literalmente 'dar palabras') con "dare munera" 'dar regalos';

cum dare non possem munera, verba dabam.

(162)

Cf. en Plauto, "Poenulus", 276:

-Milphio, heus Milphio, ubi es? -Assum apud
(te, eccum.

-Ego elixus sis volo,

y nombres como

Vaniloquidorus, Virginisvendonides,
Nugipolyloquides, Argentiexterebronides,
Tedigniloquides, Numorumexpalponides,
Quodsemelarrripides, Nunquampostearripides.

(Persa, 694 y sigs.;

y en Terencio, "Andria", 956:

-Pater, non recte vincitu'st. - At ita iussi.

- (18) La derivación propuesta es doble, pues los autores medievales acostumbran exponer a la vez distintas interpretaciones etimológicas de una misma palabra - un ejemplo más de la multiplicidad de valor inherente al signo o al libro. Así, a la citada etimología de "Clemens", Jacobo de Varaggio agrega: "Vel dicitur a clementia", quia clemens et misericors valde fuit. Vel, sicut dicitur in glossario, Clemens dicitur dulcis, iustus, maturus, pius. Y el sentido "prima verra" que Dante lee en el sobrenombre de monna Vanna, se explica también porque su nombre de pila (Giovanna) es el del santo que precedió a Cristo.

- (18 a) Así Lecoy (Obra citada, pág. 207) señala en el "Díme de Pénitence" de Jean de Journi (compuesto en 1288) el equívoco que el "Buen amor" repite hasta tres veces

y con complicación creciente entre "cras", graznido del cuervo, y "cras" lat. y castellano antiguo "mañana";

Non es muerto, ya dicen "pater noster a mal agüero,
como los cuervos al asno, cuando le desuellan el

(cuero;

"cras, cras nos lo habremos que nuestro es ya por
(fuero..."

(507 bcd).

Más adelante el poeta pinta la condición de las monjas con una metáfora basada en ese equívoco:

Son parientas del cuervo, de cras en cras andaban,
tarde cumplen o nunca lo que afiuciaban

(1155 cd)

La "moralización" completa del chiste aparece en el "planto" de Trotaconventos: la Muerte es amiga del cuervo, cada día promete hartarlo (y el equívoco de la copla 1256 ha enseñado al lector que en el prometer está encerrada la alusión a "cras" "mañana"); a su vez, el graznido del ave funebre, su incesante "mañana!" es, como en el "Dime", solapado consejo de posponer las obras virtuosas:

el que bien facer pudiese hoy le valdría más,
que non atender a ti nin a tu amigo "cras cras".

Señores, no querades ser amigos del cuervo,
temed sus amenazas, no fagades su ruego;
el bien que facer podierdes, facedlo hoy luego.

(1530 cd - 1531 abc)

Y es, por fin, amenaza de la inminencia de la muerte:

tened que cras morredes, ca la vida es juego.

(1531 d)

La asociación de la creencia vulgar (que considera al cuervo anuncio de la muerte por su color y hábitos), con la interpretación sabia de su graznido no se ha encontrado hasta ahora en otro texto literario, pero no debió de ser rara. El "Libro de horas" de Carlos V, impreso en París en 1525 por Simon Colinaeus, e iluminado por Geoffroi Tory, ilustra el salmo "Dilexi quoniam exaudiet" con una miniatura que representa a la muerte abatiendo un grupo de gentes bajo un árbol sin hojas en cuyas ramas posa un cuervo; de su pico salen las palabras fatídicas "cras, cras".

(19) La divinidad burlesca por quien los goliardos se apellidaban "secta Decii" es la personificación de "decius", bajo latín 'dado', del francés dez. Cf. Ducange, s.v.: "Talus, taxillus, Gallis de...deyciers appellabant nostri deciorum artifices."

(20) Para la composición del nombre, cf. "Buen amor", 1000 a:

Se muy bien tornear vacas,

este es 'derribarlas', 'voltearlas'. Pero Juan Ruiz apunta al sentido de "tornar", pues desde este lugar don Carnal emprende su regreso victorioso. En cuanto al juego de palabras con un nombre geográfico real, cf. el de Dante, "Paraíso, XI, a proposito de Ascesi 'Asís' y también pasado de "ascendere";

Di questa costa.... nacque al mondo un sole, ...
Pero chi d'esso loco fa parole,
non dica Ascesi, "che direbbe certo",
ma Oriente, "se proprio dir vole".

(21) Berceo condescendió a incluir una muestra al caracterizar a Esteban, el senador codicioso:

Habíe en preudo, preudis bien usada la mano.

(Milagros, 238 d).

Compárese el último verso de una súplica del "Archipoeta":

sit finis verbi verbum laudabile do, das.

Tales juegos, reflejo del predominio de la gramática de la instrucción medieval, se remontan probablemente, por mediación de Ausenio (epigramas sobre Cresto y Acindino, sobre el crador Rufo, sobre Furipo, sobre el gramático Auxilio, y las dos últimas piezas del "Technopaegnon": las letras de nombre monosilábico y el "Grammaticastix"), a la "Antología griega" (IX, 489 sobre los géneros, XI, 335 sobre una falta de cantidad). Si bien se encuentran en la lírica más grave ("Verbum in virgine fit participium", dice el largo himno "De María Virgine" atribuido a Walter Mapes, y el de Adán de San Víctor a San Juan Evangelista comienza: "Verbi vere substantivi"), su tono es por lo general jocosos: como en la siguiente muestra de Sedulio Escoto:

Bonus vir est Robertus,
laudes gliscunt Roberti.
Christe, fave Roberto.
longaevum fac Robertum,
amen, salve, Roberte,
Christus sit cum Roberto;
sex casibus percurrit
vestri praeclarum nomen,

o en la sutileza etimológica de la "Coliae querela ad papam," 5° y sigs.:

pastores praelatique
amatores muneris,
cum non pascant, sed pascantur,
non a pasco derivantur
sed a pascor, pasceris.

Los ejemplos más frecuentes son los que interpretan burlescamente los nombres de los casos; así "Archipoe-ta", VIII, 26 (ed. Manitius), "Apocalypsis Goliae", 178, "Contra avaritiam", 17- 18, "De nummo", 37 y sigs., la sátira en prosa "Magister Goliae de quodam abbate" cf. además el "rondeau" de Charles d'Orléans "Maistre Estienne Le Gout, nominatif," y aun la escena gramatical de "Las alegres comadres de Windsor", IV, I.

- (22) Cf. el "Trésor" de Brunetto Latino, compuesto en 1265: "quant li tens de sa luxure vient, plusor masle ensivent la louve, mais a la fin ele regarde entre touz et esleist le plus lait qui gise o li. La fábula de la loba que escoge el lobo más ruin de la manada es un topico repetido hasta el cansancio en la invectiva contra las mujeres;

Ele fail tout ausi
com la louve sauvage
qui des leus d'un boschage
trait le poieur a li

CONON DE BETHUNE (+ 1224).

la louve
cui sa folie tant empire
que el prent des lous trestout le pire.

Roman de la Rose, 8515 y sigs.

Fame resamble louve qui se retourne au pire.

Chastiemusart (manuscrito C, 7).

E Dieu, come le femene porta strana rasone,
e con tornal so fato a rea condicione!
s'elan percaça X. con lo pegor se pone,
lo semplo de la lova si porta per rasone.

Proverbia que dicuntur super
natura feminarum, 179.

Los "Proverbia" desarrollan con mayor amplitud el tema de la villana elección mediante el ejemplo del gavilán, estrofas 138-139.

A she-wolf hath also a vileins kinde;
the lewedeste wolf that she may finde,
or leest of reputacion wol she take,
in tyme whan hir lust to han a make.

CHAUCER, THE maunciples tale.

De natura de lobas son
ciertamente 'n escoger

PERE TORROELLA, Maldecir de mujeres.

Al famoso "Maldecir" de Torroella, tantas veces contradicho y comentado (por Anton de Montoro, Gomez Manrique, Suero de Ribera, Juan del "Francisco"), parece referirse Juan Luis Vives en el libro I, cap. 15. "De institutione christianae feminae":

" Ut huiusmodi feminas quidam nostrati carmine iure incesserit dicens luperum eas esse naturae in deligendo, quae ex multis lupis masculis que eam sectantur, vilissimum dicitur ac putidissimum sumere. "

A mediados del siglo XVII anotaba el maestro Gonzalo Correas en su "Vocabulario de refranes"; "la loba y la mujer iguales son en el escoger" y comentaba;

Dicen que la loba se toma del más ruin lobo, y en la mujer vemos pagarse del menos cuerdo.

- (23) El resumen de tales argumentos feministas publicado por Paul Meyer, "Mélanges de poésie française" (Ro, 1877, VI), según un manuscrito de Cambridge enumera:

Mulier prefertur viro, scilicet;

Materia ; Quia Adam factus de limo terre, Eva de costa
(Ade.

Loco; Quia Adam factus extra paradisum, Eva in paradiso.

In conceptione: Quia mulier concepit Deum, quod homo
(non potuit.

Apparitione: Quia Christus primo apparuit mulieri, post
(resurrectionem scilicet Magdalene.

Exaltatione: Quia mulier exaltata est super choros angelorum, scilicet beatae Mariae.

Algunos de estos argumentos están desarrollados en el fragmento encabezado "Ci comence du bounté des femmes", que se conserva en el Museo Británico en copia del siglo XIII. También Pere Torroella en su "Razonamiento en defensión de las donas" enumera tres proposiciones de las cuales las dos primeras coinciden con el resumen de Cambridge:

... Aquel justo repartidor de las gracias formó Adam del vil limpic (¿limo? cf. en el resumen; "Adam factus de limo terre) de la tierra y Eva de la más noble parte del hombre; Adam en la vall de Maçenc, a Eva en el terrenal parayso; Adam rustiferoge, peloso, a la naturaleza de los animales brutos, pareciendo; a Eva blanca, suave, delicada e lisa, más angélica y dea que forma vna representando.

The Works of Pere Torroella, by Pedro Bach y Rita. Instituto de las Españas. Nueva Yerk, 1930, Pág. 297.

- (24) La piadosa novela, extraordinariamente difundida, fue adaptada por Jean de Meun y traducida a varias lenguas; de la versión francesa de Renaut de Louhans la tomó Chaucer, que la cuenta en propia persona en los "Canterbury Tales". Va a continuación el pasaje correspondiente a la copla transcrita del "Buen amor":

Además, cuando Nuestro Señor hubo creado a Adán dijo de esta manera: "No es bueno que el hombre esté sólo, hagámosle ayuda a su semejanza". Por aquí podéis ver que si las mujeres no fueran buenas, ni fueran buenos y provechosos sus consejos, Nuestro Señor, el Dios del cielo, nunca las habría hecho, ni las habría llamado ayuda del hombre, sino su confusión.

- (25) Por ejemplo, en el Alejandre:

Cuando otro no puede conseguir nin alcanzar quiere a sí misma con sus manos matar.

Probablemente aluda también al consabido suicidio el reproche que dirige la Razón contra la Ira en las "Coplas contra los pecados mortales", de Juan de Mena:

teniendo de otro la saña,
tomas de ti la venganza.

(26) MENENDEZ PIDAL, "La España del Cid", Parte I, capítulo 2, 4; Aspecto del siglo XI.

(27) Véase ALESSANDRO D'ANCONA, Le fonti del Novellino. Ro, 1874, III, páginas 175-176.

(28) Texto de la edición paleográfica de Jean Ducamin, Toulouze (de Francia), 1901; la cursiva representa las abreviaturas resueltas por el editor.

(29) Excepto 908 c y sigs. Pero nótese que en el pasaje indicado el poeta emplea "te" y no "vos";

Dueña, por te decir esto no te asañes ni te aires...

(30) De los leonesismos de S encontramos en T, manuscrito mucho más fragmentario, el resultante de una explosiva antecónsonántica por pérdida de vocal; vacilaciones de

la vocal protónica (1557 a omanidat, 1616 d mejor. 1632 a llicionario, 1633 c iomaría); el truoque de r y l agrupadas tras consonante extendido mucho más regularmente que en S (algunos ejemplos: 1222 c "puebras", 1225 b "ingroses", 1282 a, 1419 c, 1453 c, 1471 a "diabros", 1310 b, 1452 d, 1471 a, 1493 c, 1495 c, 1496 b, 1508 b, 1607 a "febrar", 1386 d, 1499 a, 1493 c, 1498 d, 1546 c, 1634 d, "fabra", 1338 c, 1528 c, 1608 c, 1613 b "nobre", 1548 c "enfraqueces", 1552 c "puebras", y aun en cultismos como 1565 c "perdurabres", 1628 a "obraciones" (S oblaçones), 1634 d "sinpres" (S simplex); y el caso inverso: 1243 d, 1244 c, 1568 c, 1630 d "conplar"; 1285 d "plovar", 1398 b "plado", y cultismos como 1581 a "elas" (corregido "eras" por el lector que anotó este manuscrito en el año 1463) mientras que S da la forma castellana normal "eras", 1631 b "plesa" (S prosa), 36 g "plonuciación" (S "pronunciación"), y además, un leonesismo característico y que falta en S, los perfectos en - "oron": 1413 b "cerraron" (S y G "cerraron"), 1469 a "enforcron", 1469 b "cuidoron", "derramoron" (S y G "enforcaron", "derramaron", y en lugar de "cuidoron", "cuidando").

- (31) En su estudio sobre e b u l u > "yerbo" y o d e c u > "yezgo", "yergo" (R F E, XV, 1928, págs. 226-228), V. García de Diego, siguiendo a Cejador, admite únicamente para el texto de Juan Ruiz la lección del ms. de Toledo, "yergo"; forma logroñesa de "yezgo", sauquillo. Pero, aparte de la objeción de sentido, presentada ya a propósito de la interpretación de Cejador, puede observarse; 1.º "yergo", no explica la forma "yelo", presente en el ms. de Salamanca y muy probablemente también en el de Gayoso. 2.º Como forma logroñesa, "yergo" no concuerda con el innegable carácter leonés del ms. T.

JUAN RUIZ
ARCIPRESTE DE HITA

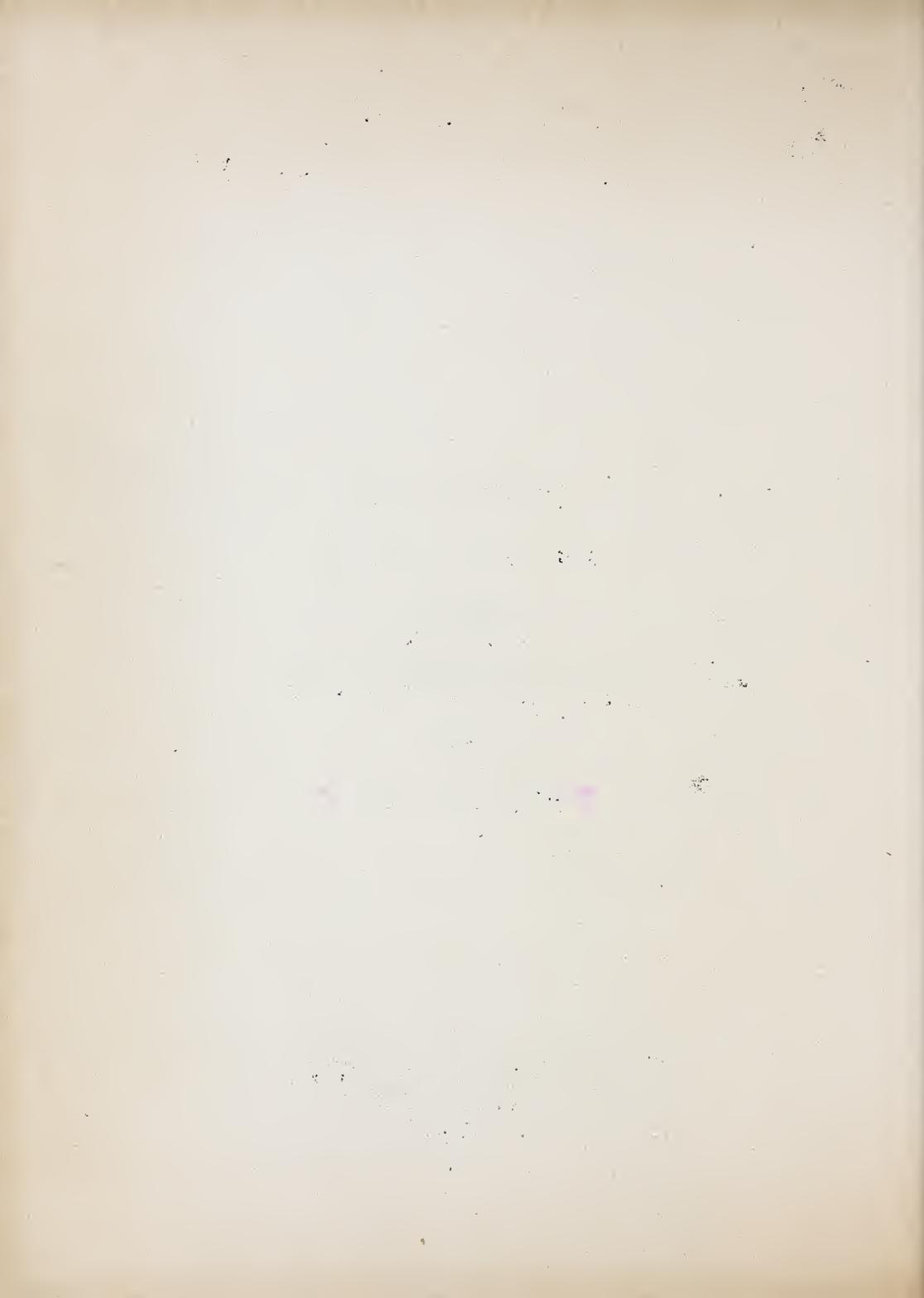
LIBRO DE
BUEN AMOR

SELECCION
EDICION CON ESTUDIO Y NOTAS

Por

* MARIA ROSA LIDA *

EDITORIAL LOSADA, S.A.
BUENOS AIRES
-1941-



INTRODUCCION

1.- JUAN RUIZ, ARCIPRESTE DE FITA

Todo cuanto se sabe de cierto de la vida del poeta es lo que él ha declarado al comienzo y al fin del Libro de buen amor, o sea, su nombre y cargo:

yo, Joan Roiz,

arcipreste de Fita,

(versos 19 bc, repetidos en la
copla 575),

y la fecha de las dos ediciones de su obra según la era española (treinta y ocho años anterior a la cristiana):

Era de mil y trescientos y sesenta y ocho años
fue acabado este libro.

(1634 ab, manuscrito de Toledo).

Era de mil y trescientos y ochenta y un años
fue compuesto el romance.

(1634 ab, manuscrito de Salamanca)

Ante tan magra información, los críticos, inducidos por el relato en primera persona en que se desarrolla el Libro, han achacado ingenuamente al poeta las andanzas del protagonista, de la misma manera que los lectores medievales convirtieron a Paphylus en autor de la comedia de que es héroe, y han "compuesto" así una biografía en la cual no es razonable exigir coincidencia alguna con la realidad. Un ejemplo: al pie de la Cántiga de los clérigos de Talavera (coplas 1690-1709) en que, como portador de las cartas del arzobispo don Gil de Albornoz (personaje histórico), figura un pesaroso arcipreste, el copista de uno de los manuscritos anotó que el Libro había sido redactado durante la prisión ordenada contra su autor por el mismo don Gil. En varios pasajes (coplas I y siguientes, 1674, 1679, 1681) Juan Ruiz invoca ciertamente a Dios y a la Virgen para que lo libre "de esta prisión". Los motivos de tal prisión, según los críticos, habrían sido la licencia de su vida o de su obra - con el consiguiente absurdo de componer o reelaborar durante su castigo los desenfadados versos que poseemos - o simplemente ciertas "causas curiales" desconocidas. La erudición amplia de Leo Spitzer, al situar al poeta en el contexto literario de su momento, ha demostrado decisivamente que la glosa en cuestión representa una primera interpretación biográfica arbitraria del Buen amor, que asoma también en los títulos, no originarios del autor, del episodio de don Melón y doña Endrina (por ejemplo: Aquí dice de como fue hablar con doña Endrina el Arcipreste). En efecto; el ruego del poeta a Dios para salir de prisión es un lugar común de la poesía provenzal, francesa y también peninsular (cf. Danza de la muerte, 52; Decir anónimo 344 del Cancionero de Baena), desviado infinidad de veces en sentido erótico; así en el mismo Libro, coplas 787, 110 b. El imperfecto conocimiento del medio intelectual de Juan Ruiz, el haberle estudiado aparte de sus modelos y lecturas haberle torcido en más de un pasaje la comprensión del Buen amor.

El Libro no documenta, pues, los hechos exteriores de la vida de quien lo escribió, pero es en sí de otro modo un extraordinario dato biográfico, y sus coplas, que no declaran fechas, lugares ni acontecimientos, han conservado los títulos de su biblioteca de clérigo y permiten descifrar el modo de sentir y de pensar del poeta, la visión del rincón y del momento en que le tocó vivir. Ante todo el poema revela su saber; el Arcipreste gusta de citar sus lecturas graves; la Biblia, los textos más divulgados de teología, de derecho canónico y civil, obras morales como los Disticos del Seudo-Catón, quizá la novela alegórica de Albertano de Brescia, lírica devota, y algunas migajas, repetidas en las escuelas, de la ciencia y la filosofía griegas, todo ello en latín. La lengua sabia le ofrecía también obras menos edificantes; probablemente del Ars amatoria de Ovidio, sin duda la poesía profana que florece espléndidamente en los siglos XII y XIII, y le brinda sus fabularios, sus comedias elegíacas, sus piezas líricas, sus parodias. En el propio romance castellano es presumible que leyera la Historia troyana (cuyas causas narra la copla 223), la novela de Flores y Blancaflor, las caballerías de Tristán (cf. 1703) y, entre las obras que influyeron decididamente sobre la suya, el Alejandro y las colecciones orientales de cuentos y fabulas reunidas en el Libro de los engaños, Calila y Dimna, Libros de los enjemplos, Conde Lucanor.

Tales lecturas, comunes a toda la clase culta europea, agregadas a la uniformidad de educación, explican la semejanza de inspiración y de forma en las grandes expresiones de la poesía didáctica profana de la Edad Media, en el Roman de la Rose y el Libro de buen amor, en éste y los Canterbury Tales, entre los cuales es casi seguro que no hubo contacto directo.

El carácter intereuropeo de la clerecía medieval explica también que el castellano Juan Ruiz haya de incluirse entre los clérigos goliardos, bien conocidos en Inglate-

rra, Francia y Alemania por su actitud de protesta ante el rigor de los principios de la disciplina eclesiástica y ante su relajamiento en la práctica, actitud que cristaliza en peculiares manifestaciones literarias y vitales. De las primeras es ejemplo el sermón. De la propiedad que el dinero ha (490 y siguientes) y la citada Cantiga de los clérigos de Talavera; de las últimas, todo el Libro en cuanto es arte de juglaría, y en especial las célebres coplas 1513-1514, en que el poeta declara su buena amistad con juglares, ciegos, vagabundos goliardos y cantaderas, cuya compañía condenan clamorosamente los concilios de aquella época. Como la gentil prioresa de Chaucer, la semblanza que Juan Ruiz traza de sí mismo es infracción viva a las ordenanzas de las autoridades eclesiásticas.

2. EL LIBRO DEL BUEN AMOR

Al despedirse de su público el Arcipreste señala no menos de tres veces el contenido del Libro: la última, después de la fecha, detalla claramente su triple valor, moral ("por muchos males y daños/ que hacen muchos y muchas a otros con sus engaños"), narrativo ("y por mostrar a los simples fablas") y lírico ("versos extraños"). Tal enumeración da la mejor pauta para el estudio del poema, como se la tiene textualmente, esto es, recordando siempre que no alinea las partes sucesivas en que se desmiembra la obra sino, dentro de su unidad, las formas que se propuso ejecutar el poeta o, lo que es lo mismo, los puntos de vista desde los cuales lo concibe el lector, y que pueden predominar por separado en ciertos trechos o coincidir en otros.

EL LIBRO COMO OBRA DOCTRINAL:

En el citado "envío" del Buen amor, en el prólogo en prosa, en las declaraciones iniciales y en buen número de pasajes sueltos, Juan Ruiz expresa insistentemente su intención doctrinal. Muchas de sus páginas contienen graves sermones o poesías piadosas que no desdirían de la obra más edificante; el título mismo define su sentido, ya como amor fino y verdadero frente al pecaminoso, ya, más ampliamente, por oposición a toda pasión terrena. Pero inextricablemente compenetrada con "la santidad mucha" del "bien gran licencioso" brota una vena de fuerte humorismo que retoza en las regocijadas aventuras y ejemplos, en los cantares de serrana, en las parodias, en las aplicaciones que el poeta hace de sus propias graves palabras - así la justificación del título del Libro como prenda de reconciliación con la tercera de mil amores (933) -, en el desenfado con que trata de las cosas de religión y aun en el fin explícito del poema como guía de loco amor, según anuncia compungido el prólogo en prosa, "porque es humana cosa el pecar". Semblante yuxtaposición de lo sagrado y lo profano ha dejado perplejo a los críticos literarios, formados, al fin, en el "buen gusto" del siglo XVIII, enemigo de la diversidad y desconocedor de la historia. ¿Es el Arcipreste - se preguntaron - un clérigo que para corregir el vicio de su siglo le presenta su deforme imagen? ¿O es un clérigo libertino que entre hipócritas protestas de moral hace gala de su depravación? ¿O es - conjetura desde luego no española - un anticipado librepensador, enemigo disimulado de la Iglesia? Así como fue obsesión de los teorizadores del Renacimiento y el problema de las tres unidades que no había existido para los trágicos griegos, así los críticos de Juan Ruiz descuidaron el examen desinteresado del poema por el empeño de ajustar el Libro a las exigencias de simplificación geométrica de su estética cartesiana. Sólo la visión histórica, respetuosa de la singularidad de cada época, y para la cual

un libro es la objetivación espiritual de una cultura, donde se inscribe la personalidad singular del poeta, es la llamada a asir esa aparente antinomia. Atenta a la unidad espiritual de la Edad Media, que por sobre las fronteras geográficas organiza la sociedad en castas y gremios (que de cohesión, por ejemplo, a la clase culta de toda Europa, la clerecía, imponiéndole unidad de formas y de inspiración literaria), reconoce en la dualidad del Libro un caso claro de la típica conciliación medieval de lo humano y lo divino, un caso que emana de su actitud ante la vida, a la vez hedonista y ascética, y de su actitud ante el arte, que lleva, en sus catedrales góticas, a exornar la casa de Dios con la variedad infinita de la naturaleza.

Para el hombre de la Edad Media Dios se revela en el mundo, que es su obra, y en la Biblia, que es su palabra; a ejemplo del Libro santo, creación gemela del mundo, todo libro es en cierto modo símbolo de lo real, y ha de reflejar la diversidad de la obra divina acogiendo sus divergentes manifestaciones como otros tantos valores positivos e imprescindibles, ya que todos existen en la hechura de Dios. Por eso el libro medieval encierra entre el incipit y el explicit categorías cuya sola vecindad es una contradicción para el concepto moderno - es decir, grecorromano - de la unidad del arte: Infierno y Paraíso en la Divina Comedia, el ladrón y el santo en los Milagros de Nuestra Señora, la cántiga a la Virgen y la trova cazurra en el Libro de buen amor (1). La serie infinita de la creación, aunque toda de signo positivo, se ordena con respecto a su Creador en una escala que va del goce vital a la renuncia ascética y, así como la conciencia del hombre escoge libremente, conforme a sus luces, la posibilidad valiosa o la ruin entre todas las que le ofrece el mundo, así el lector, igualmente responsable de su elección, será dueño de abrir el libro múltiple en la página vana o en la provechosa:

En general a todos habla la escritura;
los cuerdos con buen seso entenderán la cordura;
los mancebos livianos guardarse dé locura;
escoja lo mejor el de buena ventura. (67) (2)

Dada la admisión de toda la serie gradual del valor, el contacto entre lo sagrado y lo profano no implica, pues, conflicto alguno para Juan Ruiz, ni resta sinceridad a su intención didáctica. El Libro de Buen Amor, ha dicho Américo Castro, es el primer libro de moral escrito en español -aparte la moralización de fábulas y apólogos-, y representa la secularización de la moral que antes sólo se podía predicar en lengua sabia. A decir verdad, la Edad Media, que funda su espiritualidad en la Biblia, apenas si concibe otro libro que el didáctico. Libro es sinónimo de ciencia o saber para don Santo de Carrion, y uno de los peregrinos de Canterbury declara:

No creáis que la fable es palabra radía,
mas tomad la lición, guardaos de folía;
porque toda escritura, San Pablo lo decía,
para nos fue compuesta, para enseñanza y guía.

La literatura recreativa se justifica ingeniosamente por sus digresiones morales;

repetiros querría una buena lición.

anuncia el Arcipreste cuando interrumpe la historia de don Carnal para instruir a sus oyentes sobre el ritual de la confesión. O bien por interpretación alegórica, insistiendo incansablemente en el precioso fruto que se esconde bajo la letra frívola:

La burla que leyeres no la tengas en vil;
la manera del libro entiendela sutil...
(65 ab).

Hasta que el libro entiendas, del bien no digas
(ni mal,
ca tú entenderás unc, y el libro dice ál.
(986 ca).

Muchos leen el libro teniéndolo en poder
que no saben qué leen, ni lo pueden entender.

(1390 ab)

Híceos pequeño libro de texto, mas la glosa
no creó que es chica, antes es bien gran prosa,
que sobre cada habla se entiende otra cosa,
sin la que se alega en la razón hermosa.

(1631) (3)

Aun cuando innegablemente el mérito de la parte doctrinal
no es el de la regocijada, el interés del autor es tan sin-
cero en una como en otra; y la actitud del autor no es si-
no reflejo de la de su público, que en este punto conocemos
directamente; conservanse en efecto las notas del reperto-
rio de un juglar del siglo XV en las cuales, al anuncio
"Agora comencemos el libro del Arcipreste" sigue, con de-
sencanto del lector moderno, el sermón contra el vino y la
invektiva contra la propiedad que el dinero ha.

Al carácter didáctico fundamental del Libro se
remonta cantidad de rasgos peculiares; así el gran número
de fábulas y cuentos morales; la aplicación general de ca-
da lance concreto (76, 592):

Fueron por la lujuria cinco nobles ciudades
quemadas y destruidas; las tres por sus maldades;
las dos no por su culpa, mas por las vecindades;
por malas vecindades se pierden heredades.

(260);

o la inscripción de los personajes en una categoría gene-
ral;

pa'ral' mientes
si ha el cuello alto; atal quieren las gentes.

(433 cd).

Era vieja buhóna éstas que venden joyas.

(699 a).

Así la referencia de cada pensamiento al texto que lo ha de legitimar; la enseñanza de los moralistas para la reflexión grave;

Palabra es del Sabio, y dícela Catón

(44 a);

la autoridad del Arte de Ovidio para el consejo festivo;

esto que te castigo con Ovidio concuerda.

(446 c).

Propia del tono didáctico es la riqueza del poema en sentencias y refranes; como que uno de los esquemas estroáficos más frecuentes es el que acaba en versos proverbiales, y no escasean las coplas totalmente formadas de máximas:

El mes era de marzo, día de san Meder,
pasado el puerto de Lozoya fui camino prender,
de nieve y de granizo no hube dó me esconder;
quien busca lo que no pierde, lo que tien' debe
perder.

(951).

De aquestas viejas todas, ésta es la mejor;
ruegal' que te no mienta, muéstral' buen amor,
que mucha mala bestia vende buen corredor,
y mucha mala ropa cubre buen cobertor.

(443).

Sírvela con arte, y mucho te achaca;
el can que mucho lame sin duda sangre saca,
maestría y arte de fuerte facen flaca,
el conejo por maña doña a la vaca.

(616).

Al hombre con el miedo nol'sabe dulce cosa,
no tien' voluntad clara la vista temerosa,
con miedo de la muerte la miel no es sabrosa,
todas cosas amargan en vida peligrosa.

(1380).

Esta última forma abunda en los pasajes de versión retórica en que el Arcipreste acumula variaciones sobre un tema dado:

A veces luenga fabla tiene chico provecho,
quien mucho fabla, yerra; dícelo al Derecho;
y de comienzo chico viene granado hecho;
a veces cosa chica hace muy gran despecho.

Y a veces pequeña fabla bien dicha y chico ruego
obra mucho en los hechos, a veces recaba luego,
y de chica centella nace gran llama de fuego;
vienen grandes peleas a veces de chico juicio.

(733-734).

Llegamos así al que es por excelencia el procedimiento del maestro y del predicador; en sus digresiones, Juan Ruiz recurre a la variación sobre una idea básica repetida como tónica (véase la serie 613 y sigs. sobre la eficacia del arte, 490 y sigs. sobre el poder del dinero, 1605 y sigs. sobre el primer de lo pequeño), a la variación lírica - perdidada la más de las veces - de una anécdota expuesta previamente en metro narrativo (por ejemplo, las cántigas de Cruz y de las serranas); a la variación típicamente didáctica, o sea, a la ejemplificación; todo el Libro es en rigor un vasto ejemplario que, desde la primera hasta la última mensajería, repite casos de sentido análogo sin el menor ascenso de estructura dramática; como los círculos de la Divina Comedia, como los llamados de las Danzas de la muerte, como los legados de Villon - como los episodios de la novela picaresca, autóctona de España, y no por azar - los "enjiemplos"

de esta Danza de la vida se suceden linealmente uno tras otro, sin articularse en un argumento cerrado, y exhiben una galería de tipos genéricos diferenciados no psicológica sino socialmente, de acuerdo a la clase que encarnan.

La identificación didáctica con la novela picaresca trasciende, por así decirlo, la concepción del Libro como obra narrativa, e indica qué sentido debe atribuirse a su forma autobiográfica.

EL LIBRO COMO OBRA NARRATIVA:

El marco de la lección que previene contra "los males y daños" de los "versos extraños" es una "biografía humorística" (Menéndez Pidal), una serie de capítulos del tipo de la novela picaresca donde no falta ni el desfile de clases sociales, ni las tiradas moralizadoras, ni la historia sentimental con que cuenta el Guzmán de Alfarache. Esa rica biografía contiene sin duda, poéticamente trasmutada, la experiencia varia de su autor, pero es insensato ver en cada peripecia la versión textual de una aventura acontecida; en este sentido advierte gravemente Juan Ruiz al meditar sobre su más célebre episodio:

Entiende bien mi historia de la hija del Endrino,
díjela por te dar enjiemplo, no porque a mí avino.

(909 ab).

Además, ciertos hechos de la narración, históricamente posibles en sí, pierden valor documental cuando los vemos engarzados firmemente en una tradición literaria de moda en ese momento; por ejemplo, la reunión de los clérigos de Talavera, y muchos otros interpretados hasta hoy en sentido biográfico se encuentran en muchas obras de la época, y más parecen, por consiguiente, emanar del aula de retórica que

de la realidad (así también la prisión, ya discutida; el supuesto viaje a Roma, 493; las semblanzas pretendidamente realistas de la serrana fea, 1012 y sigs., y del mismo Arcipreste, 1485 y sigs..). ¿Por que, pues, la biografía nada confidencial del Libro está contada en primera persona como la de la novela picaresca? Una observación de Alfonso Reyes, como suya exacta y fina, advierte que "el yo es hoy (léase: después del romanticismo) sagrado; entonces mas bien era cómico". Y, por cómico, expediente oportuno del autor doctrinal quien, para poner a su público en guardia contra el error, se finge herce de la risible contraprueba, uniendo así a la eficacia del ridículo la del ejemplo real y accedido, y no el mero precepto abstracto. Es un yo satírico en que el poeta censor, en lugar de señalar desde su torre los extravíos del vulgo necio, presenta para escarmiento su propio tropiezo. La esencia de ese yo cómico es, pues, su ejemplaridad; la personalidad que designa -lo mismo que la de las demás criaturas de Juan Ruiz - no es individual sino colectiva, como lo es, por lo demás el yo didáctico de los moralistas, que condensa toda la experiencia humana. Comparense los siguientes versículos del Salmo 37:

Mozo fui y he envejecido, y no he visto justo desamparado ni su semente que mendigue pan.

Vi yo al impío altamente ensalado, excelsos como los cedros del Líbano; y pasé, y he aquí que no era; y busquélo y no fue hallado su lugar.

En este tipo de sentencia bíblica se inscribe la poesía moral de forma autobiográfica; así dirá el Arcipreste:

Yo vi en corte de Roma, do es la santidad,
que todos al dinero hacen gran humildad.

(493 ab)

Yo vi fer maravilla do él mucho usaba,
muchos merecían muerte, que lá vida les daba.

(498 ab)

Vi tener al dinero las mejores moradas.

(301 a)

Y no es menos aventurado inferir de sus palabras - como se ha inferido - una visita a la corte pontificia, que suponer que el soneto de Quevedo.

Miró los muros de la patria mía

registra la experiencia de una expedición arqueológica.

EL LIBRO COMO OBRA LIRICA:

A ejemplo de la Escritura sagrada que preside la vida espiritual de la Edad Media, y por la misma exigencia del libro múltiple como traslado de la múltiple realidad, buen número de obras representativas de la literatura medieval presentan al pie de la página narrativa o de la meditación docente, la versión lírica del mismo tema; así la chantefable alternativamente recitada y cantada de Aucassin et Nicolette, el Testament de Villon en el cual, por ejemplo, a la consideración general sobre la muerte sigue la Ballade des dames du temps jadis, la Vita nova y hasta el Decamerón con la canción final de cada jornada. Aun en los escasos restos conservados de la literatura medieval española, hay ejemplo de tal variedad en la Historia troyana, en el Rinado de palacio y en el Libro de buen amor. Al terminar la mayor parte de los episodios, Juan Ruiz anuncia las trovas correspondientes, y en un pasaje famoso (1513-1514) alude además a la copiosa producción con que abastecía a toda suerte de juglares y juglaresas; y aun cuando no siempre leemos hoy las trovas anunciadas, ya porque su autor no cuidara de recogerlas en el Libro, ya porque las suprimiera un editor más tarde, el cancionero que resta, mutilado y todo, justifica la importancia que atribuía el poeta al elemento lírico, de su obra, cuando declaraba, protestando de su buen propósito, devoción y fin artístico del poema:

Y, compúselo otrosí a dar alguna lección y muestra de metrificar y rimar y de trovar, ca trovas y notas y rimas y ditados y versos hiz complidamente según que esta ciencia requiere.

Fuera de su mérito artístico, la "muestra de versificar" del Arcipreste tiene un excepcional valor histórico, pues constituye la lírica más antigua que se conozca en lengua castellana: los géneros y formas representados en ella reaparecerán en pleno auge en los cancioneros del siglo siguiente. Justamente definido como "el repertorio de un máximo juglar" (Américo Castro), el Libro reúne los motivos característicos que ofrecían al aplauso público los poetas de inspiración culta o popular. Tales son los temas, devotos, pertenecientes casi todos a la lírica marial (gozos, ditados, avemarias, loores, pasiones y rezos), los temas profanos de tipo refinado que acusan influencia de la poesía provenzal ("cánticas de verdadera salva", diversas "trovas de tristeza", el planto o endecha a la muerte de doña Garoza) y por fin los géneros francamente vulgares (trovas cazurras, de escarnio, cántigas de serrana, de escolares y de ciegos).

Pero el espíritu juglaresco no se limita a las formas líricas: penetra también en la porción predominantemente narrativa o decente del Libro. Menéndez Pidal lo rastrea "en los ejemplos, cuentos y fábulas con que ciegos, juglaresas y troteras se hacían abrir las puertas más recatadas y esquivas;... en las pinturas de toda la vida burguesa, propias para un público no cortesano; en la parodia de gestas caballerescas, cuando luchan doña Cuaresma y don Carnal;... sobre todo en la continua mezcla de lo cómico y lo serio, de la bufonada y la delicadeza, de la caricatura y de la idealización".

El público no cortesano al que se dirige la jularía del Arcipreste impone también su vulgaridad a la

forma externa del verso. El tipo de estrofa más frecuente en la lírica del Libro es el estribote o zéjel morisco, constituido por varias coplas cantadas por el juglar más el estribillo coreado por sus oyentes, forma de gran vitalidad de la que derivan las glosas y letrillas de los siglos siguientes y que, por su juego dramático -frente a la musicalidad pura de la estrofa paralelística de la juglaría gallegoportuguesa-, florece todavía en la comedia del Siglo de Oro, el género popular por excelencia de la literatura española. La identificación del poeta con su humilde público reobra también sobre la fisonomía de la porción no lírica del poema, escrita en la forma propia de la clerecía, la "cuaderna vía" o cuarteta monorríma de alejandrinos. Al sacar el libro doctrinal de la celda a la plaza, Juan Ruiz aproxima los dos "mesteres", el popular y el erudito; el acercamiento se expresa formalmente en un nuevo sentido de la versificación sabia, tan castizo y popular como el nombre mismo del poeta. Ha notado, en efecto, Félix Lecoy que el metro de origen francés "a sílabas contadas" entraña para los poetas españoles, naturalmente hechos a la fluctuación silábica, una dificultad que explica la jactancia de la conocida declaración del Libro de Alexandre (4). El Arcipreste rehusa torturar el idioma para amoldarlo al rigor de la estrofa extranjera o rellenar la copla con rípios pintorescos, como habían hecho Berceo y Juan Lorenzo el de Astorga; reanudando la tradición del verso popular fluctuante, se vale de la irregularidad nativa para matizar delicadamente las distintas partes de su poema: la distribución de versos de catorce y de dieciséis sílabas en la historia de doña Endrina, por ejemplo, es en principio comparable al reparto de prosa y verso en un drama de Shakespeare. Entre el mester de clerecía (no antagónico de los juglares, pero deseoso de rotener cuando menos el decoro de una forma erudita) y los cancioneros cortesanos del siglo XV, el Libro de Juan Ruiz es el único compuesto enteramente cara al pueblo; ni siquiera en su expresión lírica aísla el poeta su intimidad, antes se amalgama más que nunca con el yo colectivo de su público, y

se presenta gustoso a acoger su enmienda y su colaboración:

Cualquier hombre que lo oya, si bien trovar supiere,
puede más añadir y enmendar si quisiere;
ande de mano en mano a quienquier quel'pidiere;
como pella las dueñas, tomelo quien pudiere.

(1629).

ESTILO:

La diversidad esencial del poeta, maestro y bufón en uno, conciliador del nester culto y del vulgar, no puede menos de trascender a su expresión estilística; el Buen Amor ofrece un estilo sabio cuya retórica es más rica que la de Berceo y la del Alejandro, como es más rica la calidad de su saber, y, junto a tal medio erudito y en transición difícil de graduar, presenta un estilo popular que es probablemente su más fecunda novedad.

Retórica: La obediencia a las normas de la retórica, elemento común de la enseñanza medieval, estrecha la vinculación de Juan Ruiz con toda la clerecía europea, y explica la presencia de unas mismas características en toda la literatura de la época. La que fácilmente predomina en el Libro es la variación retórica (reflejo estilístico de la ejemplificación doctrinal) en todas sus formas; así la amplificación "en los hechos" -según la vieja nomenclatura- por ejemplo, la enumeración de las prendas de doña Endrina (581 y sigs.) o de don Hurón (1620-1621), las penas del enamorado (607), las propiedades del dinero (490 y sigs.), los funestos efectos del vino (544 y sigs.). Añádase la ya indicada enumeración de máximas, la de ejemplos y comparaciones que en sí constituyen las páginas más conocidas de Juan Ruiz (18 y sigs. sobre el contraste entre sentido y apariencia, 616 y sigs. sobre la eficacia del arte, 1607 y sigs. sobre el valor de las

dueñas chicas). No menos varia es la amplificación "en las palabras" que culmina en los apodos de la mensajera (924 y sigs.) (y cuya forma más frecuente es la acumulación de sinónimos, generalmente dispuestos en parejas:

Nós 'me tira, nós ' me parte, no me suelta, no me deja.

(662 b).

Yo le dije: "¿Cuál arte, cuál trabajo, cuál sentido...?"

(794 a)

Cumplida de muchos bienes anda mansa y leda,
es de buenas costumbres, sosegada y queda.

(79 bc)

¿por qué quieres hablar, por qué quieres departir
con dueña que te no quiere ni escuchar ni oír?

(789 bc)

Tal reduplicación no afecta solamente al léxico; también las frases desfilan en series parejas u opuestas, por influencia directa de la prosa bíblica cuyos ejes estilísticos son, como es sabido, la antítesis y el paralelismo. Sirva de ejemplo la suplica de notable color retórico que dirigen las ranas a don Jupiter:

Señor, señor, acórrenos, tú que matas y sanas;
el rey que tu nos diste por nuestras voces vanas,
danos muy malas tardes y peores mañanas.

Su vientre nos sotierra, su pico nos estraga,
de dos en dos nos come, nos abarca y nos astraga;
señor, tú nos defiende; señor, tú ya nos paga;
danos la tu ayuda, tira de nos tu plaga.

(203-204)

La repetición rítmica de una frase al comienzo de varios versos es también un esquema favorito de Juan Ruiz, y presenta casos de complejidad muy diversa, desde el sencillísimo de las coplas 156-157 al de 783 y sigs. en que el "ay!" del afligido don Melón se repite como estribillo de su lamento, imitación evidente - directa o no - de un uso de la anáfora peculiar de las obras eróticas de Ovidio (Heroidas, II, versos 49-51; VII, 7-9; IX, 146-164; Amores, I, 6 24-56).

A la influencia del estilo de la Biblia se remonta el destacar la calificación mediante sustantivos preferentemente abstractos: a ejemplos de "tierra de promisión" o "vías de iniquidad" leemos "pueblo de perdición" (1 a), "dona de fermosura" (476 a), "tu amiga de beldad" (643a), "espigas de mucha crueldad" (1064 cd), "cantos de dulces sabores" (1226 c), "pasos de caridad" (1322 d). Emperentada por el oficio es la aposición, característica del tono solemne del mister de clerecía ("En Toledo la buena, esa villa real/ que yace sobre Tajo, esa agua caudal/ hubo un arzobispo, coronado leal", comienza el primero de los Milagros de Berceo) y frecuente por el motivo en la cántiga marial de Juan Ruiz ("Virgen, del cielo reina" 33e); ¡Ay noble Señora, madre de piedad,/ luz luciente al mundo, del cielo claridad!" (1045 ab) y en uno que otro pasaje de tono erudito "Tiberio, agua caudal" 266 b), "nuestro señor San Pedro, tan santa criatura" (1142 a), "el Inocencio Cuarto, un sutil consistorio (1152 c) o patético (¡Ay corazón quejoso, cosa desaguizada" 786 a) ("¡Señora doña Endrina, vos, la mi enamorada". (877 a). El himno, más grave, alinea pesados versos constituidos por vocativo más oración de relativo ("Señor, tú que sacaste al profeta del lago". 3e), "Señor, tú que libraste a santa Susana" (4a), "Aun tú, que dijiste a los tus servidores..." (7) "Tú, Señor Dios mío, que el hombre crieste..." (13 a).

Tres rasgos representativos del estilo del Arcipreste emanan inequívocamente de su formación escolástica.

Ante todo la interrogación retórica, cuya acumulación, formará un siglo después el núcleo de dos joyas de la lírica medieval, la Ballade des dames du temps jadis y las Coplas de Jorge Manrique. Recuérdense entre muchos ejemplos (213-215, 244, 484, 606 y las series 786-789, 1568-1570):

Pues que se dicen pobres ¿qué quieren tescreros?

(506 d)

Mezquino, ¿tú qué harás el día de la ofrenda
cuando de tus haberes y de tu mucha renta
te demandare Dios de la despensa cuenta?

(249 abc)

¿Qué honra es al león, al fuerte, al poderoso,
matar al pequeño, al pobre, al cuitoso?

(1427 ab)

Como el amontonar ejemplos tiene fuerza de argumento para la Edad Media, uno de los encarecimientos más repetidos al fin de un discurso señala la abundancia de los casos que se omiten (cf. Berceo, Milagros, 10 ab: "Peroque vos dissiemos todas estas bondades/ no contamos las diezmas..."):

Por tanto no te digo el diezmo que podría.

(428 c)

Que decir no se puede el diezmo de tu mal.

(1567 b)

Otras cosas extrañas muy graves de creer
vi muchas en la tienda; mas por no os detener,
y porque enojoso no os querria ser,
no quiero de la tienda más prólogo hacer.

(1301)

Por último, delata al letrado que paladea las virtualidades del idioma, el juego de palabras característico de la poesía latina medieval, tanto de la devota, con su repetidísimo contraste entre Eva y ave, como de la profana (Gratiani gratia, cras, onomatopeya del graznido del cuervo y, en su acepción latina, 'mañana'; cf. Buen amor, 507 d, 1530-1531 y 1256 cd: "Son parientes del cuervo, de cras en cras andaban / tarde cumplen o nunca lo que afiuciaban"). El Arcipreste juega así con el nombre de la moza Cruz (115 y sigs.), con un término geográfico real, Tornavacas, desde donde regresa triunfalmente don Carnal (1197 d); don Amor invoca a santa Quiteria (1312 b) cuando decide abandonar ('quitar') la cuaresma; la serrana deforme, con las piernas cubiertas de ampollas ('cabras') tiene "de las cabras del fuego una gran menadilla" (1016 c); más son las guardas que vigilan a la monja en la visita que las guardas o franjas de la guarnición de la espada: "guardas tenía la monja más que la mi esgrima" (1498 c).

Lengua popular: En las páginas del Libro aparece por primera vez en la literatura española la imagen artística del habla viva, interesada en actuar sobre el oyente para conciliarse su voluntad, no en instruir su entendimiento ni en deleitar su sensibilidad. De ese primordial fin activo emanan usos sintácticos peculiares, como el dativo ético: "no te sepa que amas a otra mujer alguna" (564 b), "la llaga no se me deja a mí, catar, ni ver" (589 a), y las creaciones coordinadas sin conjunción (398-406, 414, 416, 1135, 1355):

¿Es aquél? ¿No es aquél? El me semeja, yo lo siento;
a la fe, aquél es don Melón, yo lo conosco, lo viento.

(873 cd).

Al orden abstracto del discurso gramatical sucede el orden vivo del interés momentáneo, que modela los frecuentes casos de anticipación del complemento y de anacoluto:

Emplazóla por fuero el lobo a la comadre

(323 a)

Toda mujer los ama hombres apercebidos.

(630 a)

En lo que tú me dices, en ello pensaré

(1395 b)

Talante de mujeres ;quién lo podría entender
sus malas maestrias -y su mucho mal saber!

(469 ab)

El que no tiene qué dar, su caballo no corre.

(512 a)

A la misma causa se debe que la frase enunciativa ceda el lugar ante la interrogativa, la admirativa, la imperativa, la desiderativa; basten las coplas 1500-1501 de entre la muchedumbre de casos que se podría enumerar. Los versos del Arcipreste cuyos modelos latinos conocemos, revelan claramente cómo ha vitalizado la frase declarativa del original. La Convocatio sacerdotum decía:

Non Malotam deseram dum me durat vita.

Juan Ruiz vierte;

¿Que yo deje Orabuena, la que cobré antaño?

Análogamente, el Liber Pamphili anunciaba;

Haec tibi nostra domus poma nucesque dabit;
vix erit iste meus sine fructibus angulos usquam,

mientras su imitación exclama;

y daros he ¡ay qué nueces!

Nunca está mi tienda sin fruta a las lozanas,
muchas peras y duraznos; qué cidras y qué manzanas!
¡qué castañas, qué piñones y qué muchas avella-
(nas!

El papel de la interjección es de una variedad e importancia literaria desconocida hasta entonces y no superada después. A las numerosas formas empleadas con toda frecuencia (algunas sustantivadas) se agrega cantidad de imprecaciones ("Dios confunda...! ; No medré Dios...!" (120), "¡Ya llevase el huerco!" (828 a), "¡Rabiosa vos veades!" (833 d), "¡Dé Dios mala ventura!" (934 c), "¡Qué San Illán la confundá". (963 b), "¡Al infierno idos!" (1582 d), de bendiciones ("¡Que Dios me la mantenga!" (939 a), "¡Dios perdone su alma y quiérala recibir ! (943 d), "¡Guárdeos Dios, amigos, de tales amigotes!" (1478 d), "¡Sí El vos dé la su gloria), de juramentos ("¡Sí Dios me dé salud!" (911 d), "Para el padre verdadero" (963 f), "A mí caya el perjuro" (1482 cd), "Para las zapatas mías" (1489 c), "¡Valme Santa María!" (1500 a), "Dios Señor, Tú me velas!" (1099 b), de protestas de verdad ("Tú sabes qué no miento" (185 d), "Yo os lo digo" (359 d), "Creed que verdad digo" (802 a).

Ha sido justamente admirada la maestría de Juan Ruiz en el manejo del sufijo, que expresa una deformación humorística ("tendejones" (1107 d), "villanchón" (1115 a), "callejas" (378 a), "vallejos" (1117 d), "amargotes", "amigotes" (1478 cd), y los muy abundantes diminutivos; librete (12 c), "mocetas" (718 b), "risete" (1400 d), "vejezuela" (872 a), "cedazuelo" (919 b), "hijuelo, mozuelo" (1644 ac), "mancebillo, cerrillo" (726 y sigs), "palabrilas" (1257 b), "palillas" (665 c), "boquillas" (653 c), "fatillita" (179 c), "manadillas" (1105 b), "tortolilla" (1329 a), "ratillo, canastillo" (1343), etc.). Más frecuente todavía es la aplicación de tales sufijos a adverbios y adjetivos ("poquillo", por ejemplo, mucho más usado que "poco", "poquillejo" (132 a), "arrepintajas" (705 c), "a menudillo, quedillo" (810 cd), "paso a pasillo" (718 c), "ancheta" (432 d), "chiquillo", adjetivo muy repetido,

"albillo" (718 b), "magrilla" (757 c), "gordilla" (828 d), "hermosillos" (1257 b), y la graciosa enumeración de la copla 434: "menudillos, apartadillos, agudillos, angostillos").

Además de la repetición de colorido retórico, puede señalarse en el Libro la repetición familiar que guarda toda la vivacidad del coloquio ("O bien lo hagamos, o bien lo dejad" (838 c), "decíame: "hálo, hálo" (1360 c), "me dice: "traile, traile" (1466 b), "Amigo, valme, valme" (1467 b). Todos los medios de dar énfasis a la palabra se acumulan para traducir la mira interesada del habla viva; a manos llenas ha traído el Arcipreste las exageraciones del lenguaje oral. Por ejemplo: "Amos más que a Dios" (661 d), "no vistes tal ningún home/ ni ver tal la puede hombre que en Dios adora" (462 cd), "salvar no puedes uno, puedes cien mil matar" (132 d). También emplea profusamente la hipérbole negativa, de inconfundible vulgaridad, y común, por lo demás, a otras lenguas romances medievales: "No los precios dos piñones" (664 d), "No valen dos arvejas" (338 c), "no vale un maravedi" (1339 d), "no puedo decir gota" (1518 c). Trasunta asimismo el habla cotidiana el empleo, puramente elativo, de "tan" y "tanto" con el valor de "muy" ("sustiste con gloria tanta" (31 c), "el león tan goloso" (298 c), "tan bien seades venida" (701 b), "Dios tan piadoso" (1143 c). No igualado hasta los días de Fernando de Rojas y Juan del Encina, y gran motivo de lucimiento sin duda para la mimica juglaresca, es su diálogo, recreación admirable de la conversación popular. En el episodio de doña Endrina, adaptación narrativa de un original de forma dramática, uno de los grandes aciertos de Juan Ruiz es la réplica ágil en que fragmenta las tiradas retóricas de los interlocutores (cf. especialmente 737 y sigs. 824 y sigs.). Quizá el diálogo es superior aun en los amores con doña Garzoa:

Dijom' quel' preguntara; "¿Cuál fué la tu venida?
¿como te va, mi vieja? ¿como pasas tu vida?"
"Señora", diz la vieja, "así, comunal vida."
Desque me partí de vos a un arcipreste sirvo..."
Dijol' doña Garcoza; "¿Envióte él a mi?"
Dijele: "No, señora; yo me lo comedi".

(1343-1346)

Junto a tan rápido dramatismo, la intención didáctica esencial del poeta se vale de la sabiduría tradicional anónima para expresarse en clave popular; el Libro incluye, por consiguiente, un copioso refranero, quizá el más antiguo en lengua española, que trasmitió a los siglos siguientes el caudal heredado al par que no pocas sentencias propias.

Visión concreta: Dentro de la uniformidad de inspiración y estilo que imprime a la clerecía medieval su cultura inter-europea, el Buen amor se muestra españolísimo, pues su esencial virtud poética coincide con el atributo primero de la literatura española, o sea, la visión concreta de la realidad, patente en autores tan diversos como Santa Teresa, Cervantes y Góngora. La piedra de toque para verificar tal virtud sera aquí tambien el cotejo con el episodio cuyo original conocemos. Una primera lectura del Liber Pamphili de muestra sin vacilación posible que la historia de doña Endrina es una traducción amplificada, y no más libre que la adaptación del teatro latino y griego hechas durante el Renacimiento. Pero inútilmente se volverá al texto latino para hallar aquellos rasgos que han convertido la breve novela en el episodio más admirado del poema.

Las gráficas acotaciones que ponen ante nuestros ojos a la hercina desdeñosa y cortés (669), a Trotaconventos que como buhonera pregona su mercancía (723) o improvisa excusas al encontrarse con doña Rama (824 y sigs.), las que pintan la calle solitaria en un mediodía de verano cuando

doña Endrina se dirige a la casa de su fingida amiga (871). nada deben al Liber Pamphili, calco de las comedias latinas de escenario fijo. Original es también la escena deliciosamente prosaica, en que las dos mujeres debaten el pro y el contra de un segundo. casamiento (756 y sigs.), ó la copla 829 en que doña Endrina designa con un "aquel" intencionalmente vago al galán a quien sus rigores han puesto tan flaco como pollo crecido. Totalmente original y de un sentido dramático muy superior al del Pamphilus es el despegc con que Trotaconventos se encara con la joven una vez logrado su propósito:

Cuando yo salí de casa, pues que veíades las redes
por qué fincábades con él sola entre estas paredes?
A mí no retedes, hija, que vos lo merecedes;
el mejor cobro que habedes, vuestro mal que lo calledes.

(873).

Aun donde Juan Ruiz no es enteramente creador, no basta la palabra "amplificación" para allanar la distancia entre la presentación de la heroína (653), por ejemplo, y el magro original:

Quam formosa, Deus, nudis venit illa capillis!

La misma reflexión sugiere la pintura de doña Endrina enamorada, donde los versos más finos son los agregados por el Arcipreste: 808 cd, 809 bcd y la admirable estrofa 810 que parte únicamente del verso

dum verbis fruimur palletque rubetque frequenter.

La visión concreta merced a la cual Juan Ruiz ha infundido vida en el Pamphilus no sólo aparece en las escenas o versos agregados al texto latino sino también en la traducción misma (5). Donde la comedia elegíaca dice al-

terius villae neptis mea ('una sobrina mía de otra ciudad')
puntualiza don Melón:

Señora, la mi sobrina que en Toledo seía.

Doña Endrina, como la Galatea del original, mora en la vecindad de su enamorado, pero es originaria de Calata yud. Análogamente, a los ratones de la fábula horaciana corresponden dos mures asentados cada cual en un lugar de Castilla la Nueva, Guadalajara y Monferrando, no lejos del arci-prestazgo del poeta. Un giro corriente en la Edad Media, y que Juan Ruiz presenta dos veces en su forma vulgar ("no se podrían escribir en mil pliegos contados" (234 d), "no cabrían en diez pliegos", 1514 d) posee esta variante concreta:

En suma os lo cuento por no os detener;
do todo se escribiese en Toledo no hay papel.

(1269 ab)

Trabajo inútil es sembrar en río (564 d), pero el galán que ha cortejado sin fruto a una dueña recatada, sembró (170 b) no cualquier grano sino "avena loca", no en cualquier río, sino en el Henares, el río de Hita. Es tradicional comparar la avaricia con la sed, pero el ansia del avaro al que increpa el Arcipreste tiene un término exacto: no le saciará todo el caudal del Duero (246 c). Ante esta continua referencia a las cosas concretas se ve lo aventurado de adjudicar valor documental a tales o cuales determinaciones geográficas, al galán natural de Alcalá (1510 a), o a la junta de clérigos habida en Talavera (1690 a). Identico sentido tiene la fecha rigurosa anotada para cada suceso ("El mes era de marzo, salido el verano" (945 a), "Lunes antes del alba comencé mi camino" (993 a), "Vigilia era de Pascua, abril cerca pasado" (1225 a), "Día era de San Mar -

cos, fué fiesta señalada" (1321 a); no es sino reemplazo de una expresión vaga por un sentir preciso, semejante a la sustitución de un pronombre indefinido por uno o varios nombres;

No la quieren los parientes, padre, madre ni abuelo.

(884 d)

Cuando el león traspuso una o dos callejas.

(901 c)

No vido a la ni vieja hombre, gato ni can.

(1324 a)

(Cf. la negación concreta ya observada del tipo "no valen dos arvejas").

La imaginación plástica del Arcipreste, antípoda de la alegoría medieval, mitifica de igual modo las abstracciones transformándolas en personas vivientes; la Codicia es la hija primogénita de don Amor, la Ambición su alférez y mayordomo (218 bc); Rencor y Homicidio, sus criados (307 a); en la hueste de don Carnal y doña Cuaresma tienen su rango señalado don Jueves Lardero, don Ayuno, don Almuerzo, doña Merienda; más sutil es, en el triunfo primaveral de don Amor, la presentación de los árboles que lo reciben "con ramos y con flores" y de los instrumentos de música que ejecutan cada cual su propio son (1227 y sigs.) En la enumeración de la rutina del labrador y muchas faenas están gráficamente sustituidas por su consecuencia; así dice de junio, el mes en que la cereza está madura y la uva todavía verde:

Agraz nuevo comiendo, embargóle la voz.

(1290 d)

Traía las manos tintas de la mucha cereza.

(1291 d)

El diálogo sentimental de los trovadores con el corazón y los sentidos, que el poeta recuerda en 786 y sigs.; está convertido (578-579) en un diálogo predicador en el cual la víscera estremecida (y no es lo menos jocoso del buen amor) enhebra sentencias sobre el texto labor improbus.

Gracias a su sentido de lo concreto, Juan Ruiz actualiza un género que por esencia no cuida sino de la lección moral aplicable en todo lugar y momento; en sus manos la fábula se carga de usos e instituciones contemporáneas. En el primer ejemplo del Libro, el león, al descargar su golpe sobre el lobo, alza la mano como para bendecir la mesa (86); como las comadres del Arcipreste de Talavera, la corneja compuesta con galas ajenas va a lucirlas a la iglesia, lo que sugiere un risueño comentario:

"Hermosa, y no de suyo, fuése para lá iglesia;
algunas hacen esto que hizo la corneja.

(286 cd).

El león goloso exige del caballo el besamanos en señal de vasallaje (278 d); el lobo como alto dignatario en visita de inspección es invitado a cantar en la misa y a bautizar a los recién nacidos (776); ante la raposa mortecina desfilan varios gremios (1415 y sigs.) que utilizan para sus prácticas distintas partes del animalejo; muy originalmente sermonea el zafiro al gallo (1389) sobre su propio precio escondido bajo fea cubierta, de la misma manera que Juan Ruiz encarece el mérito del Buen amor que yace bajo mal tabardo. La obra maestra de tal actualización es el Pleito que el lobo y la raposa hubieron ante don Jimio, alcalde de Bujía, parodia muy técnica de las usanzas jurídicas españolas del momento; el mono, don Jimio, no está designado con la palabra genérica de "juez" sino con el término arábigo de 'alcalde' o 'cadi'; su jurisdicción es el puerto berberisco que surtía de monos a Europa; a las gentes del lobo pertenecen

el cabrón su vasallo y el gallo su pregonero; el mastín, abogado de la raposa, no admite la acusación porque el lobo está excomulgado...

Del amor a lo concreto y a lo personalmente vivido emana el predominio del discurso directo; directamente, en primera persona adoctrina Juan Ruiz a su público y le regocija con sus imaginarias aventuras; en primera persona dictan sus preceptos don Amor y doña Venus; se lantan sus retos caballerescos don Carnal y doña Cuaresma, y departen los animales de las fábulas. Aun al introducir una tercera persona sus palabras van de preferencia directamente trasladadas, bien sean las del mensaje bíblico de David a Urias (253 cd), las del fanfarrón:

¡Vos ved que yo soy Fulano, de los garzones garzón!

(307 b)

las que querría oír la "serrana lerda";

Y dirá toda la gente;

"¡Bien casó Menga Lloriente!"

(1004)

y hasta en las máximas:

Los cobardes huyendo mueren diciendo: "¡huíd!"

Viven los esforzados diciendo: "¡dadles, herid!"

(1450 cd)

A la institución concreta de la realidad (y en este sentido, no en el de trasladar con fidelidad de Crónica o de Confesión los sucesos de su vida, el Libro como toda verdadera poesía es autobiográfico) debemos la pintura variadísima que el Arcipreste dejó de su tierra y de sus gentes, como quien era conocedor de la sierra y de la villa,

del púlpito y de la feria, del estrado y de las tierras de labor. Las correrías por la sierra de Guadarrama y demás an-
danzas se localizan en Castilla la Nueva; la pelea de don Carnal ensancha el escenario desde Bayona hasta el Guadalquivir y desde Extremadura hasta Valencia, pero el tipo de hi-
pérbole concreta ya señalado brinda el más vasto recuadro geográfico, en que se inscribe el mundo del poeta. Leemos así en el reproche contra don Amor:

Más orgullo y más bríos tienes que toda España

(304 b).

El valor del precioso estandarte de don Amor se mide en el v. 1243 d:

No comprara la seña París ni Barcelona.

y en el siguiente, el de sus vestiduras:

No compraría Francia los paños que vestía.

Superior a la de tres ciudades célebres en la historia de la medicina es la farmacopea y repostería de las monjas:

Mompeller, Alejandría, la nombrada Valencia
no tienen de electuarios tantos ni tanta especia.

(1338 ab)

Ya es clásica la designación de "Comedia humana" aplicada al Libro; por sus coplas desfilan retratados con concisión nada medieval todos los estados, todos los oficios, todas las condiciones: el "gran emperante", precedido de pendones de oro y seda, resplandeciente con su noble corona, su mucho séquito, su tienda suntuosa, el estrepito de sus juglares (1242 y sigs.); el arzobispo en toda su vistosa dignidad:

Pues que el arzobispo bendicho y consagrado
de palio y de blago ('baculo') y de mitra honrado

(1149 ab);

el doctor (en teología) que guarda en fea letra su alto saber
(18 b) y acude a la disputación vestido de paños de gran va-
lía (53 a); el juez que nunca se sienta de balde (323 d),
que guiña el ojo al juego del dinero (499 d), que no halla
culpable al ladrón si le entrega buen presente (1461) y le
envía a la horca cuando no hay cohecho (1464 d), que se
deja sobornar a competencia por las dos partes ("Presentan
al alcalde cuál salmón y cuál trucha, / cuál copa, cuál taza
en peridada aducha; / ármense zancadilla en esta falsa lucha"
342 bcd), y que declara gravemente al dictar sentencia;

Dios ante los mis ojos y no ruego ni pecho ('tributo')

(351 d).

Los caballeros son amigos de jugar con dados falseados, prón-
tos en acudir a la paga y tardos en defender la frontera
(1253 y sigs.), según informa la clase social inmediatamente
inferior, los hidalgos o escuderos, caracterizados a su
vez como fanfarrones ruidosos (1245 c). El mercader artero
(443 c) y de palabra lisonjera (514 d) se enzarza con el
comprador en apasionado regateo (615) y descuida la casa
por mejorar la hacienda en tierras lejanas (477 b); el la-
drón entra "de noche, a lo oscuro" (1192 a), echa pan en
venenado al perro guardián (175), se libra de la cárcel mien-
tras tiene con que sobornar al juez (1462) y acaba su carre-
ra consumando sus bodas con la horca (1455 d). Venos desfil-
lar también el matarife arremangado, cuchillo en mano, el
cabello recogido en la cofia y vistiendo túnica blanca con
largas cintas que ondean al viento como rabo de galgo (1216
y sigs.); el labrador, cuya ciencia conoce tan menudamente
el Arcipreste que los motivos tomados del trabajo del cam-
po, de la huerta, del molino, de la granja, de la viña, son

demasiado extensos y numerosos para reproducirlos aquí; el juglar cazorro de tambor tan desacordado como rebuzno de asno (894 y sigs.), el juglar que con vanidad de artista cree su canto superior al de todos sus rivales (1440), los que alegran la cena de don Carnal, como alegraban por los años del Arcipreste, la de los reyes y grandes señores, y acuden adonde hay bodas (1315 d) y regocijos (1234 d) llevando los valles con el eco de sus músicas (1245 d); y un sin fin de oficios más: el sastre o alfayate, el tejedor, el marinero, el fraile, el clérigo, el rabi, el abogado, el alférez, el merino, el alguacil, el usurero, el mayordomo, el encantador, el médico (físico o menage, maestro o cirujano), el barbero o alfajeme, el cazador, el pescador, el pajarero, el carnicero, el pasto y su mozo, el rabadan, el vaquerizo, el mesonero, el mandadero, indeleblemente pintados todos en una imagen o en un ejemplo.

El Libro que tantas veces se dirige en especial a las "señoras dueñas" presenta una galería femenina muy superior a cuanto ofrece el resto de la literatura medieval española. Juan Ruiz retrata con su más logrado arte unas veces las figuras de su momento - que atraen al lector moderno por el halago de lo antiguo y lo desusado-, otras, las figuras de todo momento. Como una miniatura primorosa se presenta la "dueña de buen linaje y de mucha nobleza" (168 a), no acostumbrada a "andar por las callejas" (378 a) pues sus parientes la custodian con más celo que el que ponen los judíos en guardar su Ley (78 d), que entiende de finas labores (79 a) y, como las hijas del marqués de Santillana en el cantar compuesto en loor de su hermosura, se está sentada en el estrado (910 b) con el perrillo en la falda guarnecida de pieles. Al mismo rango pertenece al principio doña Endrina la de Calatayud, pero, al penetrar en el relato, el poeta la hace descender un peldaño en la escala de la sociedad medieval; será simplemente la burguesa, acomodada, cortés y prudente (679, 681), cuyas recreaciones son jugar a la pella con sus amigas o merendar con una vecina

(672 d, 861-862) y que, al comienzo cuando menos, piensa más en su hacienda que en amores nuevos:

¿cuál es ése o quién
que vos tanto loades, y cuántos bienes tien'?
(737 bc).

Quizá por respetos sociales Juan Ruiz convirtió en la viuda doña Endrina a la doncella Galatea que encontró en el modelo latino, pero no falta en el Libro la muchacha hermosa, criada con regalo (394), amiga de componerse ("los cabellos en rueda, el peine y el espejo", 396 c) y de contemplarse cada hora en distinto atavío ("a las veces en saya, a las veces en alcandora", 397 c). Su padre piensa concertarle honroso casamiento, pero ella menea la cabeza y aprieta los dientes como mula terca (395), más enloquecida cuanto más la reprende y castiga su madre -que ha olvidado la rebeldía y obstinación de su propia mocedad (522)-. Lejos de tanto brío, las viejas hilanderas acurrucadas junto al fuego (1273 d) vierten en consejos su moral casera, mientras que al humedecer con los labios la estopa para finar la hebra, parece -pinta el poeta-, que "bebe su madeja" (957 a). Gracioso es el contraste entre la opinión que merecen al Arcipreste las monjas en general y el retrato de las que mira de cerca. A todas reconoce gentiles maneras, palabras medidas (1322 y sigs.) y rara habilidad para confeccionar golosinas poco ascéticas y para hacer primores con toda suerte de azúcar ("Polvo, terrón y candí y mucho del rosado, azúcar de confites y azúcar violado", 1337 bc), pero sus sonrisas y halagos son falsos, sus promesas vanas (1257); sus privaciones ("Dejades del amigo las truchas, las gallinas, las camisas fruncidas, los paños de Malinas", 1394 cd), sus cantos y sus lecturas piadosas alternan con riñas (1397) y con parlerías mundanas (1399). En cambio, si don Amor ha debido partir de Toledo, es que le ha ahuyentado la austeridad de las monjas de uno y otro monasterio (1307-1308) y doña Garoza discreta en palabras y letras (1493, 1495, 1498) bajo apariencia más frívola, es blanca rosa en hábito negro (1500 b)

que con su mucha virtud eleva el alma de quien la admira. Otras figuras femeninas contiene todavía el marco de la ciudad medieval; la morisca de "buen seso" que con cuatro negativas terminantes rechaza los presentes y el "mucho cantar" del poeta; la cantadera que baila al son irresistible del pandero;

Desde que la cantadera dice el cantar primero, siempre los pies le bullen, y mal, para el pandero. Tejedor y cantadera nunca tienen los pies quedos; en el telar y en la danza siempre bullen los dedos.

(470-471):

Las juglaresas judías y moras que esparcen por los pueblos y las plazas las cántigas de Juan Ruiz, arcipreste de Hita (1513). En un mundo aparte que tiene por fondo los pinos y la nieve de Guadarrama, luce su lindo tocado rojo y amarillo y sus joyas de latón la serrana boba o bravia, tan castellana como la sierra misma cuyas sendas guarda, y del todo ajena a la inspiración provenzal que fingirá pastoras vestidas de grana y oro en prados de rosas. Fuera también de la ciudad, por montes y por valles, guía Dios a la peregrina que ha hecho voto de ir a Tierra Santa y ha trocado sus galas por la esclavina de romera bajo la cual nadie puede reconocerla (1205-1209). Y entre todas estas mujeres, repasando las cuentas del rosario, al brazo la cesta de dijes y afeites, con que se introduce en casa ajena, a flor de labio el enjiemplo y la máxima que cohoneste su mal consejo, circula Trotaconventos la mensajera, avericiosa con el que la emplea, cruel con su víctima, poseída del orgullo de su gremio, pronta a recibir agravio si no se la aborda en términos corteses; Trotaconventos, que se insinúa en el ánimo de la viuda deplorando su soledad y en el de la monja lamentando su abstinencia; Trotaconventos, arrancada a la realidad medieval.

Es ya lugar común al hablar del Arcipreste

señalar su arraigo y complacencia en el mundo de los sentidos y, a su calor, la trasmutación de su experiencia en imágenes netas que reviven ante el lector la intuición del que las creó. Dentro de la variedad extraordinaria de los motivos que inspiran al Arcipreste, los pocos ejemplos que siguen representarán únicamente dos órdenes que observó amorosamente. ¿Con qué comparar los engaños y engañados de don Amor? El poeta piensa en las hojas densas del parral y en la arquitectura apretada del fruto de los pinares serranos:

No te menguan lisonjas más que hojas en viñas,
más traes necios locos que hay piñones en piñas.

(392 cd)

La sola presencia de la amada da placer como regocija al que la mira la vista y color de la manzana (678), fruta perfecta, medita el poeta, si su sazón no fuera tan breve y su exterior tan mentido como el del amor mismo (163). Por un simbolismo obvio la Virgen es "flor de las flores" (1678), "blanca flor" (42), "limpia rosa" (1663); la monja tan bella de rostro como pura de alma es también "blanca rosa". Por contraste con estas asociaciones cobra sentido la estrofa 378 en que la mujer penetra engañada en "las huertas por las rosas bermejas". En los valcres de Castilla la sombra cobra precio e importancia; placer a todos permitido es gozar la sombra del peral de cuyo fruto pocos tocarán (154 cd); el hombre cobija la casa con su buena sombra (756); la liviandad mundana para la dueña "cuerda y de buen seso" no vale más que la sombra maligna que la creencia popular atribuye al aliso entre otros árboles (173 ab).

Más copiosas todavía son las imágenes tomadas del mundo animal; Trotacventos atrae invenciblemente a la dueña "como hace venir el señuelo al halcón" (942 a); los ojos enrojados del caballo extenuado están "bermejados como pies de perdices" (243 d); mayo, el mes primavera, se

halla representado en la tienda de don Amor por un rico hombre que anda muy más lozano que pavón en floresta" (1289 c), y el poeta no se cansa de mirar el andar erguido y pomposo del pavo real; por boca de don Amor lo propone como modelo ("Se como el pavón, lozano, sosegado" (563 b), y así anda en efecto el aprovechado Arcipreste (1486 bc), y entre los guerreros nobles del ejército de don Carnal, "los lozanos pavones" se presentan desplegando sus soberbios estandartes (1088 bc). Otra ave favorita es la garza de largo cuello;

alzando el cuello suyo descúbrese la garza

(569 c);

el matiz emotivo de la imagen es muy distinto cuando Juan Ruiz lo aplica a las dos bellidades del Libro, doña Endrina (653 b) y doña Garza (1499 c), ambas de "alto cuello de garza". Y por último, el camino de toda carne; cuando muere el hombre

todos huyen del luego como de res podrida

(1524 d).

Hay además otro mundo animal, el de la fábula, cuyos actores dan origen a una nueva serie de imágenes; el enamorado anda mohino y cabizbajo, pero -lé reprocha Juan Ruiz- "do vees la hermosura oteas con raposía" (319 d); los daños que trae el amor bajo su blandura exterior se traducen en lengua de fábula en el contraste "so la piel ovejuna traes dientes de lobo" (420 a); la zorrita trasnochada aguanta las mutilaciones "mas queda que un cordero" (1415 d) o "que una oveja" (1418 d).

Otras imágenes donde en forma aún más decisiva se superpone a la observación de la naturaleza un motivo tradicional son las tomadas directa o indirectamente de

la Biblia, en las cuales el elemento pictórico pierde importancia ante el sobretono afectivo. Sirvan de ejemplo las que han pasado de los libros sapienciales al lenguaje de todo moralista; "así te secarás como rocío y heno" (225 d) - el rocío de los prados de Manrique, el heno a la mañana verde, seco a la tarde de la Epístola moral-; los lazos y las redes que amenazan a aves y peces (883, 884); la hoz que el injusto mete en mies ajena (1146 c); la paloma, símbolo de simplicidad y paz (563 a). Peculiares del Arcipreste son las que tienen como "ilustración" más que una realidad objetiva un nexo de asociaciones que sugiere determinado clima sentimental. Juan Ruiz, pinta su desamparo con el símil de la oveja perdida y sola:

que estaba cuitado como oveja sin grey

(928 d).

La imagen bíblica de la fuente de vida verdadera se remoja en los conocidos versos de San Pedro Damían, "Ad perennis vitae fontem mens sitivit arida", y su uso se extiende en la poesía devota hasta rayar en lo trivial (por ejemplo, el mismo Juan Ruiz en 1160 a y 1604 b, Juan Tallante en la Esparsa a Nuestra Señora, y Diego de Valencia en las piezas 503, 504 y 514 del Cancionero de Baena). Pero el poeta rescata el valor original de la expresión al recrear en un nuevo molde (también bíblico: la frase de ritmo binario ya estudiado) y, exquisitamente sentido, el balance del ajeteo en una ciudad castellana se convierte en la lección de toda experiencia sobre la tierra (973 b):

No hallé pozo dulce ni fuente perennal.

INFLUENCIA: La literatura española, cabalmente por dirigirse a todo el pueblo y no a un círculo escogido, tiene, comparada con la francesa y la inglesa, un ritmo azaroso de olvidos y exhumaciones. Así y todo, de entre los poetas medievales, Juan Ruiz es el que ha dejado huella más constante. De que

gozó en sus tiempos popularidad nada común dan indicio una traducción portuguesa ejecutada a fines de su propio siglo, y los tres manuscritos -cifra excepcional- de su obra que no pasan de los primeros años del siguiente. A esta misma centuria pertenecen los citados apuntes del repertorio de un juglar anónimo que atestiguan del arraigo popular del Buen amor. Consta, asimismo, que el poema figuraba en la biblioteca de Don Duarte rey de Portugal (1433-1438). Pasando a lo estrictamente literario, es sabida la influencia que ejerció la obra de Juan Ruiz en su aspecto doctrinal y lírico sobre el Rimado de palacio del Canciller Ayala, que enlaza la escuela de la cuaderna vía con la que cultiva la copla de arte mayor. Los poetas del Cancionero de Baena, primera compilación de la lírica castellana, a la par de recoger formas y géneros que por primera vez vemos aparecer en el Libro, repiten giros imágenes y hasta situaciones del poema ajuglarado (6). Ya en la linde del Renacimiento, el marqués de Santillana, al cerrar el cuadro poético de la Edad Media en la Carta al condestable de Portugal, nombra con curioso énfasis la obra de Juan Ruiz: "Entre nosotros usóse primeramente el metro en asez formas: así como el Libro de Alixandre, Los votos del pavón, y aun el libro del archipreste de Hita".

Conocido es el influjo de Juan Ruiz en la prosa del siglo XV. La renovación intensa del saber durante el reinado de los Trastámara y principalmente el ingreso de España en la órbita de la cultura italiana hacen caducar la parte didáctica del Buen amor; un libro sin intención artística como las Andanzas y viajes de Pero Tafur (1435-1439) repetirá, por ejemplo, la historia del suelo metálico del Tiber que el Arcipreste (266 c) tomó probablemente de la tradición árabe, pero las obras de más vuelo sólo se inspiran en el Libro para pintar los tipos del pueblo o retratar su habla. El Corbacho (1438) de Alfonso Martínez de Toledo, arcipreste de Talavera, cuyo título tomado de Boccaccio es índice de la nueva tendencia, enlaza con su estilo

dos edades literarias, pues su lengua "noble" es de imitación latina e italiana mientras la lengua plebeya de sus dramáticos soliloquios toma a Juan Ruiz como modelo castizo de vivacidad, de abundancia, de riqueza en máximas y refranes, y realiza en la prosa la fijación artística del habla popular que aquel había logrado en su verso. Ante el alcance de esta relación es secundaria la importancia de las citas (I, 4 del Libro, 206 d; III, 8, no se halla en el texto que conocemos) e imitaciones (II, 1; Trotaconventos como nombre propio, que pasará al acto III de la Celestina; II, 4 del Libro, 432 c; II, 8 de 439; II, 13 de 68) esparcidas en la obra del arcipreste de Talavera.

Marca el máximo valor histórico del Buen amor su papel de primera fuente española de la obra en que Edad Media y Renacimiento se enfrentan sin resolverse en una fusión armónica. Numerosas son las reminiscencias de frases y giros del Arcipreste que se han señalado en la Tragicomedia de Calisto y Melibea y podrían señalarse muchas otras; el viejo poema proporciona, además, el modelo nada rudimentario del personaje central; como Juan Ruiz; de todas las actividades de la mediadora, Rojas dramatiza la de buhonera y, en segundo término, la de hechicera (Libro, 941); como Juan Ruiz, destaca su avaricia y prodiga por su boca máximas y refranes. Con el ejemplo de la Celestina el lenguaje sentencioso de Trotaconventos se convertirá en rasgo convencional de la lengua castellana (Claudina, Filtria, Marcelia, Lena, Gerarda). Que la semejanza entre el Buen amor y la Tragicomedia es directa, y no resultado de la común imitación del Liber Pamphili, lo prueban algunas situaciones de Juan Ruiz extensamente desarrolladas por Rojas y ausentes de la comedia latina. Así el coloquio entre los padres de Melibea (acto XVI) sobre el tema de las coplas 394-397); y una de las más acabadas escenas (acto IV; primera entrada de Celestina en la casa de Melibea con el pretexto de venderle hilado, encuentro y partida de Alisa que la deja a solas con la joven), ni sugerida siquiera en el Liber Pamphili, elabora sabiamente el comienzo de las dos visitas de Trotaconventos a doña Endrina. No

es exageración concluir que el Libro del Arcipreste es la principal fuente de la obra que maravilló a Lope y a Cervantes, pues es la única que aportó al marco de la comedia humanística adoptado por Rojas, algo más que frases y citas.

El Siglo de Oro echa en olvido las creaciones del arte medieval ante el prestigio de la resucitada antigüedad. Aun así no se extingue totalmente la memoria de Juan Ruiz (como se extinguió la del Mio Cid o la de Berceo); entre los apuntes de Alvar Gómez de Castro, erudito toledano de mediados del siglo XVI, se han encontrado treinta versos del Buen amor; se sabe también que Argote de Molina poseyó un "cancionero del Arcipreste, del tiempo de Alfonso XI"; en la centuria siguiente la "Historia de Guadalajara" de Francisco de Torre (1654) recuerda al poeta entre los meradores ilustres de esa ciudad. En la segunda mitad del siglo XVIII Europa asiste al revivir del arte medieval y en España, lanzada entonces a nuevos caminos de investigación y de pensamiento, se suceden desde 1750 las anotaciones de los lectores eruditos en los códices de Juan Ruiz, y las copias ejecutadas como preliminar de una edición que salió a luz al fin en 1790, en el cuarto tomo de la "Colección de poesías castellanas anteriores al siglo XV" de Tomás Antonio Sánchez. Aparecía tal edición príncipe con diligentes datos cronológicos y juicios críticos que hablan en favor de quien, formado en el gusto seudoclásico y bajo la tutela de modelos incommensurables con el poeta que editaba, era capaz de apreciar la riqueza de su talento. Pero, con escaso sentido histórico, Sánchez se permitió mutilar el texto de Juan Ruiz; la mente más clara y rigurosa de la época, Gaspar Melchor de Jovellanos, abogó con juiciosas razones por la integridad de la obra.

Una vez editado, el Buen amor, accesible a todos los lectores se reincorpora a la historia literaria de España. Vargas Ponce, en su "Declamación contra los abusos introducidos en el castellano" (1791), es de los primeros en

recomendar su lectura, y menciona con especial elogio la serranilla "Cerca la Tablada" (102 y sigs). Hasta el rígido Quintana, que comperó los poemas publicados por Sánchez con "venerables antiguallas" de armería "que el poeta sin gastar tiempo en estudiarlos, saluda con respeto", admitió que "venía este autor a todos los anteriores y pocos le aventajaron después, en facultad de inventar, en vivacidad de fantasía y de ingenio, en abundancia de chistes y de sales". Más comprensivo se mostro Martínez de la Rosa en sus Anotaciones a la Poética, al encabezar con el análisis de Juan Ruiz la evolución de varios géneros de la poesía española. Como ejemplo de soltura en los tiempos más antiguos de la lengua literaria presenta la misma cantiga de serrana citada por Vargas Ponce; más adelante pasa revista a las formas líricas del Arcipreste, admirando lo vario y flexible de su talento. Señala inteligentemente su importancia como fabulista, y escoge como muestra la fábula de las ramas (199 y sigs.) y la de los ratones (1370 y sigs.). La vena satírica de Juan Ruiz es lo que le inspira más entusiasta elogio: "No carecía de ninguna de las cualidades que deben adornar al poeta satírico; invención, agudeza, desenvoltura, donaire, todo lo poseía en altísimo grado". No obstante su admiración, ni siquiera Martínez de la Rosa abandona cierto ingenuo dejo de superioridad ("¡Qué lástima que un hombre de tanto ingenio naciese en siglo tan rudo!") que los hijos del siglo de las luces creían de rigor al dictaminar sobre el arte primitivo. Muy otra será la actitud de la generación que tiene tras sí la labor crítica de los grandes investigadores de la literatura castellana. Los hombres del 98, que vuelven devotamente los ojos al pasado español, no han olvidado el Buen amor; forma contraste elocuente con la caricatura pueril del poeta, disfrazado de cura carlista, que Galdós traza en Carlos VI en la Rápita, la suave sabiduría de don Magín, el Juan Ruiz de Oleza, con que Gabriel Miró serena las paginas de Nuestro Padre San Gabriel. Azorín entreteje alrededor del "pozo dulce" y de la "fuente perennal" una alada meditación en "Al margen de los clásicos". Antonio Machado, el poeta an-

-daluz de Castilla , evoca el episodio más conocido del Libro con la linda palabra creada quizá por el Arcipreste para traducir el latín poco clásico de su modelo:

¡Oh dueña doñeguil tan de mañana,
y amores de Juan Ruiz a doña Endrina!.

MARIA ROSA LIDA

Instituto de Filología.

N O T A S

(1) Como en España, por especial condiciones de su historia, se mantiene el espíritu medieval más que en parte alguna de Europa, parejamente perdura la aceptación integral del mundo, cuando el resto de las naciones modernas ha dividido el universo en dos planos y, como menos seguro en su fe, queda desconcertado al ver como se codean en el arte de la Península el brío mundano y la devoción austera. Es justamente el siglo XVIII, afrancesado, el que cierra las representaciones de los autos sacramentales y termina así con el último género medieval que sobrevivía en suelo europeo.

(2) Véase también el prólogo en prosa. Declaraciones idénticas se hallan en el libro de André le Chapelain, tecriizador del amor cortes, en el Proemio del Decameron y en los Canterbury Tales; dice en estos, por ejemplo, la comadre de Bath, recordando a San Pablo (Ad Tim. II, 2, 20):

Anigos, bien sabeis que el rey en su morada
no tiene toda taza de oro fino labrada;
la escudilla de palo cumple obra preciada;
Dios llama a sí las gentes por manera variada...

Los santos són pan blanco de buen trigo candeal;
nosotras, pan moreno, cebada comunal;
mas San Marcos lo cuenta, con cebada; y no ál
a muchos sustentó el Señor celestial.

Por eso Chaucer brinda toda suerte de historias; al lector sesudo toca "tomar el fruto bueno, dejar la paja vil":

Cualquier hombre gentil que estos cantares lea
en ellos, a Dios ruego, mala intención no vea;
cantar todas las fablas mi corazón desea,
sin trastocar ninguna, la hermosa ni la fea.

Y así el varón o dueña que oír tal no quisiere,
puede volver la hoja, buscar lo que prefiere,
que grande y chica historia hallará si escogiere,
mucho noble leyenda de virtud do leyere.

(3) Idénticas admoniciones sobre la explicación que desentraña el sentido verdadero leemos en Berceo, en el Roman de la Rose y como precepto general en Chaucer:

Es la glosa, sin duda, labor maravillosa,
mas, como dice el sabio, la letra es mortal cosa.

Sobre el valor de la glosa habla elocuentemente el verso en que el marqués de Santillana llama a Nuestra Señora de Guadalupe.

texto de admirable glosa.

Y hasta en pleno Renacimiento tal interpretación del libro perdura en Rabelais, en Marot, en Cervantes..

- 4) Mester trago hermoso, no es de juglaría;
mester es sin pecado, ca es de clerecía;
fablar curso rimado por la cuaderna vía
a sílabas contadas, ca es gran maestría.

LIBRO DE ALEJANDRE, 2.

El mencionado hispanista recuerda que por razón muy semejante alardean también de su métrica los juglares franceses que versifican en Inglaterra:

Or vous comenceraí l'estoire bien rimée,
tute faite par metre sanz sillabe fausée

o bien:

Seignours, oez chançon dont il vers sont bien
(fait.

- (5) Un curioso ejemplo de esta arte de traducción concreta y apretada se halla en 306 cd. La Vulgata, al contar las desventuras de Nabucodonosor, dice que sus cabellos crecieron como los de las águilas y sus uñas como las de las aves (Daniel, IV, 30). Juan Ruiz vierte con hiperbole y precisión características:

De cabellos cubierto como bestia atal,
uñas crió mayores que águila caudal.

- (6) Ver Notas para el Libro de buen amor. Revista de Filología Hispánica. Buenos Aires, II, 1940.

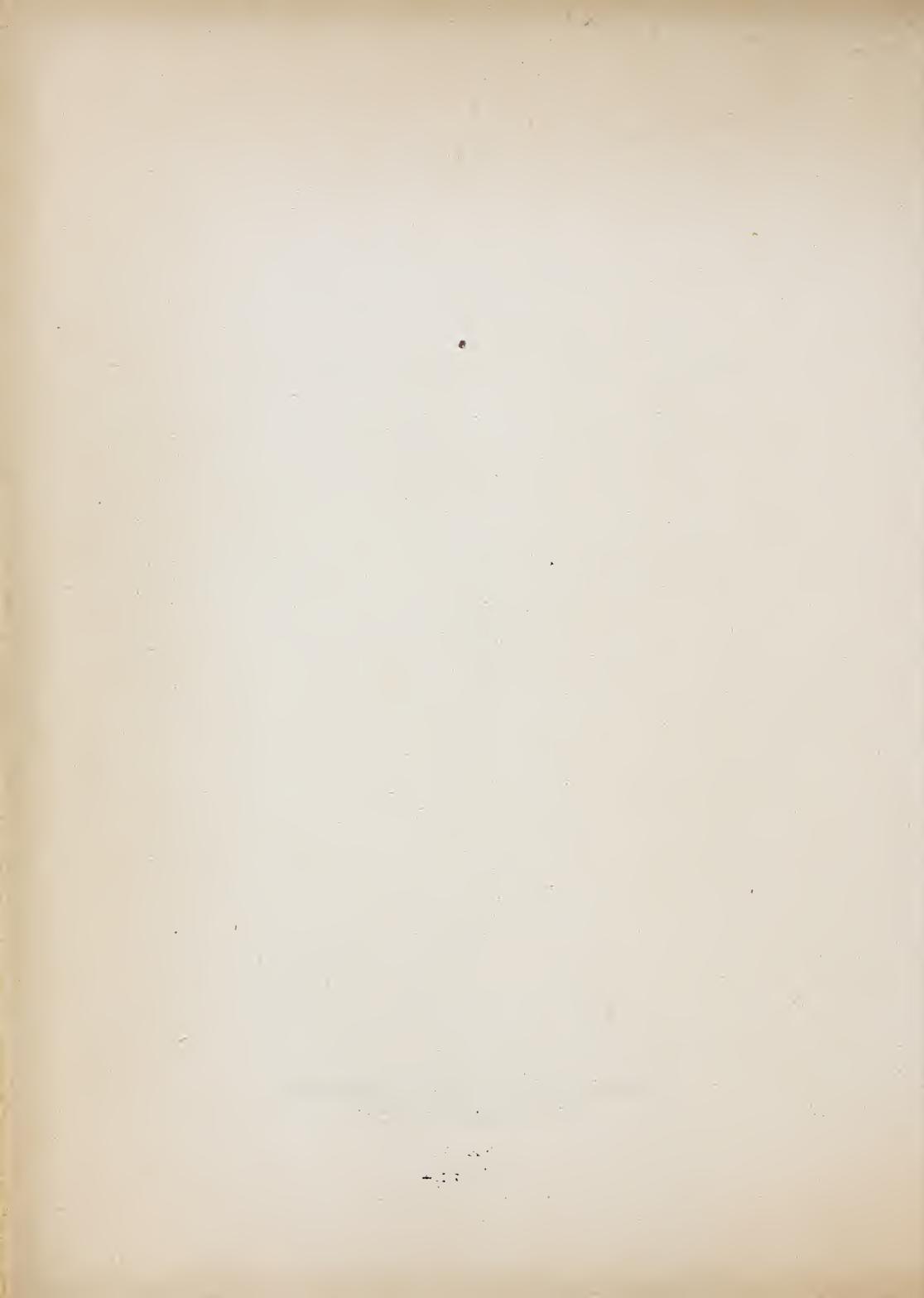


LEO SPITZER

L I N G U I S T I C A E H I S T O R I A
L I T E R A R I A

BIBLIOTECA ROMANICA HISPANICA
EDITORIAL GREDOS

MADRID
-1955-



III

EN TORNO AL ARTE DEL ARCIPRESTE DE HITA

"Así se llegó espontáneamente a ensalzar el cielo con la tierra y se aprendió a conocer a esta gracias al deseo de comprender aquél. Porque la piedad profunda es como una lluvia: vuelve siempre a caer sobre la tierra, de la que salió, y es bendición sobre los campos".

(RILKE, sobre la pintura de paisajes medievales).

Frente a la opinión de Werner Krauss (Das tätige Leben und die Literatur im mittelalterlichen Spanien, 1929), que ve en el Arcipreste de Hita uno de aquellos primitivos poetas españoles en los que lo tradicional "impidió un verdadero desarrollo de valores personales", defiende A. Castro en la reseña de la obra de Kraus (Dtsch. Ltztg, 1930, col. 2.178 sig.), la opinión contraria de un arte "personal" e "íntimo" en el Arcipreste y de una considerable "novedad de su técnica", en comparación con otras literaturas. Una prueba y bien convincente de ello es, según Castro, la siguiente: "se habría subrayado especialmente (si Juan Ruiz hubiera escrito en francés o en alemán) que por vez primera en nuestra literatura (como no podía ser por menos), el autor introduce como

motivo artístico la interpretación que el lector pudiera dar a su obra:

De todos instrumentos yo, libro, so pariente;
bien o mal cual que puntares (1), tal te dirá
ciertamente (70).

Que sobre cada fabla se entiende otra cosa,
sin que la que se alega en la razón fermosa
(1631)

Esta postura de complicada ironía corre pareja con el arte personal del autor; por vez primera se utiliza en España como tema la subjetividad íntima del poeta; y esta realidad es inseparable de la nueva valoración de lo personal que por razones bien conocidas parece cobrar prestigio en la literatura europea.

Castro, que estudia como hombre moderno la literatura medieval de su patria y se esfuerza por sacar a España de la perspectiva de la medievalidad, moderniza fácilmente los autores medievales: al Cervantes renacentista, que fue Castro el primero en darnos a conocer, añade una "Celestina" renacentista (interpretación a la que en Zeitschrift f. rom. Phil. 1930, págs. 237 ss., opuse algunas objeciones, que convencieron, por ejemplo, a Rauhut; cf. el trabajo de este sobre lo demoníaco en la Celestina, en Homenaje a Vossler) y ... un Arcipreste de personalidad renacentista. Mi opinión es que Juan Ruiz permanece en absoluta conexión con la Edad Media en la esfera de lo dogmático y cultural, pero desde el ángulo artístico anuncia ya una época nueva con su capacidad mimética de vivir los personajes de una manera tangible y palpable, personal e individual. La ya mentada alusión a la interpretación que el lector pudiera dar a su obra forma parte incuestionable, a mi juicio, del patrimonio espiritual de la Edad Media y no encierra nada de moderno (nada parecido al perspectivismo orteguiano, a la ambigüedad de Mallarmé o Valéry (2), o a la inquietud de Gide). Comparense los pasajes citados arriba del Libro de buen amor (al segundo de los cuales añado aquí, para facilitar la comparación, los dos versos que le preceden:

Ffizvos pequeño libro de testo; mas la glosa
Non créo que es pequeña; antes es muy grande
prosa.....)

con el prólogo a los layes de María de Francia (v. 9-22):

Custume fu as anciëns,
ceo testimoine Preciëns,
es livres que jadis faiseient
assez oscurement diseient
pur cels ki a venir esteient
e ki aprendre les deveient,
que peüssent gloser la letre
e de lur sen le surplus metre.
Li philosophe le saveient,
par els meïsmes l'entendeient,
cum plus trespasereit li tens,
plus serreient sutil de sens
e plus se savreient garder
de ceo qu'i ert a trespasrer.

Confróntese a este respecto el luminoso razonamiento de R. Meissner (Die Strengleikar, pags. 280 sig.): "(En la frase sobre Prisciano) se contraponen claramente la posteridad (pur cels ki a venir esteient) a los escritores. Y esta frase debe evidentemente explicarse por los versos 17-22. Solo se obtiene un razonamiento satisfactorio refiriendo estos versos no a la propia vida de los filósofos, sino a sucesivas generaciones de filósofos. Que es acertada mi interpretación lo prueban las palabras de Prisciano, citadas por Warnke (en su edición y comentario de los versos en cuestión), palabras que evidentemente flotaban en la memoria de María de Francia: grammatica ars....., cuius auctores, quanto sunt iuniores, tanto perspicaciores, et ingenii floruisse et diligentia valuisse omnium indicio confirmantur..... Los versos 21-22 se refieren a errores científicos, no morales; los filósofos sabían que las generaciones futuras (y también mas avisadas) podrían mejor que ellos mismos guardarse de fáciles equivocaciones; lo sabían par els meïsmes (s), al comparar su propia

inteligencia con la de sus predecesores. La poetisa quiere, pues, decir: ya los antiguos sabían que la posteridad sería más avisada y que por ello un escritor debía tener presentes no el juicio de sus contemporáneos, sino la inteligencia más refinada y las mayores exigencias de las generaciones futuras, debiendo, en consecuencia, ponerse a su obra con tanto mayor seriedad. Hay, pues, que sobreentender en serreient (v. 22) un sujeto genérico - los sabios, los escritores, etc. - como demuestran, a mi entender, la traducción nórdica y el pasaje de Prisciano... Puede ciertamente hacernos sonreír la interpretación del pasaje de Prisciano con que María quiere poner una digna introducción a su obra; pero esa interpretación encierra, sin embargo, un hermoso y profundo pensamiento, el de que el escritor debe prepararse para comparecer ante jueces más severos y más sabios que los que le rodean en vida".

A esta exposición de Meissner sólo he de añadir que mi interpretación del verso 22 es la siguiente: (los venideros deberían procurar que su inteligencia) no les desviase del verdadero sentido (de una obra poética, al interpretarla o glosarla); interpretación que responde a los reiterados requerimientos del Arcipreste a sus lectores: 46 Entiende bien mis dichos e piensa la sentencia, 64 Entiende bien mi libro, 65 La manera del libro entiendela sutil - expresión esta idéntica al sutil de sens del antiguo texto francés: las palabras ce qu'i ert encierran la misma representación del contenido que yace oculto allí (en el libro) y que el Arcipreste explaya tan por lo largo:

Non cuydes que es libro de necio devaneo
Nin tengades por chufa algo que en él leo;
Ca segund buen dinero yaze en vil correo,
Asy en (3) feo libro yaze saber non feo.
El axenuz de fuera negro mas que caldera,
Es de dentro muy blanco, mas que la peñavera;
Blanca farina yaze eo negra cobertera,
Açucar dulce o blanco yaze en vil cañavera.
So la espina yaze la rrosa, noble flor;
So (3) fea letra yaze saber de grand dotor;

Como so mala capa yaze buen beuedor,
Asy so mal tabardo yaze El Buen Amor (estr.16-18).

En este pasaje del Arcipreste se enlaza el pensamiento del contenido oculto en el libro con el de la insignificancia de su forma externa (en un pasaje paralelo el judío Sem Tob a la insignificancia de la forma de su libro sustituye la insignificancia de su autor: Proverbios morales 47: "Por nasser en espino la rrosa, yo no syento que pierde, nin el buen vino Por salir del sarmiento. Nyn vale el açor menos Porque en vilido syga, Nin los exiemplos buenos Porque judio los diga".) Puyol y Alonso, en su libro El Arcipreste de Hita, (1906), pág. 45, ante la invitación del Arcipreste de Hita a sus lectores a "entender sutilmente" su texto, señaló ya la tendencia simbolizadora de la literatura de ejemplos oriental (Calila e Dimna: "si el entendido alguna cosa leyere deste libro, es mester que lo firme bien, e que entienda lo que leyere, e que sepa que ha otro eso encobierto" (4); a continuación el símil de la nuez, cuya cascara hay que morder primero) - si bien por otra parte ninguna alusión hizo al mucho más importante simbolismo cristiano, latente en el libro de la creación, en la Sagrada Escritura, y también per contagionem - en todos los libros escritos por los hombres. a este simbolismo cristiano hubiera debido llevarle el pasaje de Berceo en Milagros de Nuestra Señora (estrofa 16), en el que no hay influencia alguna oriental (5):

lo que dicho avemos
palabra es oscura, esponerla queremos,
tolgamos la corteza, al meollo entremos,
prendamos lo de dentro, lo de fuera dessemos.

Puede este pasaje guardar una dependencia externa de antiguos modelos (Cicerón: Suadae medulla citando a Plinio; Gel. 18,4: "Neque primam tantum cutem ac speciem sententiarum, sed sanguinem quoque ipsum, ac medullam verborum emere atque introspicere penitus) (6), igual que las palabras de Rabelais en el prólogo a Gargantua, justifican con la autoridad de los antiguos la necesidad, por parte del lector que quiera desentrañar el sentido de su obra, de rompre l'os et sugcer la

substantifique moelle (7) (Rabelais alude a Pitágoras; "c'est a dire que j'entends par ces symboles Pythagoriques"; cf. también la opinión de Policiano sobre los "theologi (sic; , ; concepción totalmente medieval!) Homerus, Orpheus, Hesiodreos, Pythagoras Plato" quienes ocultaron su "filosofía" bajo el manto de fábulas y ficciones). ¿Quién se atreverá a negar que todos los escritores citados hasta aquí están influenciados por la exégesis simbolista cristiana? Incluso Rabelais, aun burlándose de esa explicación medieval del texto bíblico, la exige para su libro; "Et posé le cas qu'au sens literal vous trouvez matieres assez joyeuses et bien correspondantes au nom, toutes fois pas demourer là ne fault ..., ains a plus hault sens interpreter ce que par adventure cuidiez dict en gayete de cuer", "car en icelle (lectura) bien aultre goust trouverez et doctrine plus obsconce, laquelle vous revolera de tres haults sacremens et mysteres horrificques, tant en ce que concerne nostre religion que aussi l'estat politic et vie oeconomicque". Bien sabido es, por otra parte, que en la Edad Media no podía la antigüedad ser rehabilitada y trasvasada al sentido cristiano, sino en la medida en que sus elementos se cristianizaban por medio de una interpretación simbólico - alegórica. Piénsese en el Ovide moralisé y en las burlas humanísticas de las Epistolae obscurorum virorum a propósito de esa interpretación acomodaticia de las Metamorfosis ("exponens omnes fabulas allegorice et spiritualiter"; "escribit ibi concordantias inter sacram scripturam et fabulas poetales", citados estos pasajes en la edición de Rabelais por Lefranc, I, pag. 14), burlas que en la lucha contra la falsa espiritualización de lo mundano olvidan con cuánta frecuencia esa espiritualización ha salvado como tema de inspiración artística lo mundano (según tendremos ocasión de demostrar más abajo en el caso del Arcipreste). Todas las "fábulas" y "ficciones", para usar el lenguaje de la Edad Media, no son más que manifestaciones diversas de la verdad única; por ello se concedía tan holgada libertad a la inventiva del expositor (8). Pero, ante todo, hay que recordar que los judíos contemporáneos de Jesucristo y los cristianos primitivos trataban de cimentar sus nuevas concepciones en la interpretación del Antiguo Testamento; que Orígenes fundó la exégesis bíblica medieval distinguiendo el sentido literal

del sentido moral (trópico) y místico (pneumático); y que con la formación de la ortodoxia eclesiástica eran usuales las producciones bíblicoexegéticas de los Padres de la Iglesia, que conservan su valor casi exclusivo hasta el siglo XII. Aludo sólo de pasada al cuádruple sentido en Dante (Con. 2, 1: "che le scritte si possono intendere e debbon si sponere (9) massimamente per quatro sensi"). Escribe Glunz en su obra Britannien und Bibeltext (1930, págs. 24 sig.): "El texto bíblico, introducido en los países mas distintos al mismo tiempo que el cristianismo, no puede ser considerado aquí principalmente como palabra intangible de Dios, pues entonces no hubiera podido transformarse... Se vió en los Evangelios no el texto, sino el mensaje; no las palabras, sino el sentido; no la forma, sino el contenido... En esa actitud simbolizadora del espíritu, que hace su aparición en el círculo de la cultura europea al mismo tiempo que el cristianismo y que se manifiesta en todos los campos de la vida espiritual, es donde radica la diferencia esencial entre la Edad Antigua y la Edad Media. Ocupan ahora el centro del pensamiento no las cosas mismas, en su ser de aquí y de ahora; revestidas de rasgos individuales y transfiguradas en mitos, sino lo que esas cosas significan y su sentido profundo ... El pensamiento simbólico suplanta al pensamiento mítico (cf. Vossler, Geist und Kultur in der Sprache, pag. 76 sig.)... El lenguaje mismo es ahora un signo, un símbolo de algo que se oculta tras él, de algo propiamente inexpressable, de la fe.... La palabra, que la antigüedad había concebido como algo mítico, como narración, como elocución momentánea, como historia, recibe ahora distinta valoración. Detrás de la palabra está el sentido general de valor permanente y eterno... Los que utilizaban el texto sagrado en sus citas y en sus predicaciones, hacíanlo con el convencimiento íntimo de que el texto sagrado tenía una norma, la palabra revelada, pero no consideraban bajo este mismo aspecto sus propias citas y palabras. Pretendían solamente transmitir como intermediarios su cometido. Adaptaban el texto, lo acomodaban a la forma que les era mas grata, traducíanlo a otras lenguas... (Segun Abogardo de Lyon, alrededor de 830, está) inspirado el texto original de las Sagradas Escrituras; el texto hebreo y griego hacen autoridad; al paso que las versiones latinas, incluyendo la de San Jerónimo, son sólo interpretaciones mas o menos

acertadas, que nadie tendrá por autoridades decisivas e inapelables. Surge así con la aparición de las traducciones el centro de gravedad en la historia del texto. Lo que ahora vive y se desarrolla propiamente es el texto de la versión; evoluciona, desarrolla variantes, recibe las más distintas formas ... "Vemos, pues, que la Edad Media conocía y sentía, con respecto a la Sagrada Escritura, la necesidad de la glosa, de la interpretación, de la cooperación del lector al complemento del texto; más aún, en la misma autoridad de los libros sagrados iba implicada su acomodación. El entendimiento finito de los hombres nunca puede comprender por entero al Dios infinito que se da a conocer en la Biblia. Hay, pues, que explicar la referencia tanto de María de Francia como del Arcipreste de Hita al "texto" que ha de ir acompañado de la "glosa", por influjo de la exégesis bíblica (10) (acaso también por influencia de los glosadores medievales de los Digestos romanos, tales como Irnerio, Accursio, etc.). Así el propio Arcipreste, en el prólogo en prosa de su obra, glosa de tres maneras un versículo de los Salmos y Sem Tob dice en la estrofa 318 de su obra:

Fallará (el lector) nueva cosa
de buen saber onesto
y mucha sutil glosa
que fisieron al texto (entiéndase: "Los sabios", "los filósofos")

donde emplea las palabras sutil y glosa en idéntica conexión que el Arcipreste de Hita (11). La idea del progreso y de la perfectibilidad, que expresan tanto María de Francia como el Arcipreste de Hita respecto a su "texto", no significa la incorporación de la personalidad del lector a la obra de arte, como quiere Castro, sino una concepción de la obra artística como obra que sólo alcanzará su perfección con las futuras generaciones de lectores (12), igual que la Sagrada Escritura, el libro por excelencia, va desplegando ante las sucesivas generaciones su oculta y latente belleza; igual que el mundo mismo, que no es más que revelación de Dios, un libro escrito por Dios, el más grande. He aquí la hermosa conclusión del trabajo de Curtius Das Buch als Symbol in der Divina

Commedia en el Homenaje a Clemen; "El libro ocupa en la ordenación espiritual de la Edad Media un puesto que no le reconocen ni la antigüedad ni los tiempos modernos. La verdad salvadora de la fe está fundada en el libro sagrado, en el libro de los libros, y en las interpretaciones que de él se han hecho. Un libro estará a la vista de todos el día del juicio final:

Liber scriptus proferetur
In quo totum continetur....

Todo descubrimiento de verdad consiste, ante todo, en la aceptación de las verdades tradicionales, y secundariamente, en concordar racionalmente los textos autoritarios. El comprender el mundo no se concibe ya como una función creadora, sino como un aceptar y reelaborar una situación dada, cuya expresión simbólica es la vida.... Las más altas funciones y experiencias del espíritu están cifradas, según Dante, en el estudio y en la lectura, en la aceptación literal de una verdad preexistente. Por ello, según él, pueden considerarse la escritura y el libro como índices expresivos de los más altos momentos poéticos y humanos.... La Divinidad es el libro in quo totum continetur. El libro es el símbolo de la salvación y del valor supremo. Todo lo existente es obra de Dios. Dios es "il verace autore" que habló a Moisés y en cuyo nombre los "scrittori dello Spirito Santo" anuncian la verdad" (13). A esto pudiera añadir yo que esa veneración hacia el libro y ese temor ante el libro del destino pasaron al cristianismo del mundo judío del Antiguo Testamento y son la misma veneración y el mismo tenor que se hallan expresados tanto en las exhortaciones del medieval Sem Tob a estimar en menos el trato, por decirlo así, físico de los sabios que el contacto espiritual con sus libros (cf. el pasaje mencionado encima) como en la oración de los judíos el día de año nuevo: "Padre nuestro y Rey nuestro, inscríbenos en el libro de la vida" y en su modificación el día de la reconciliación: "Padre nuestro y Rey nuestro, séllanos en el Libro de la vida". También el Talmud permite una exposición siempre nueva de la palabra de la Biblia, conforme al cambio de los siglos (14). Así como el mundo

siempre nuevo y en eterna renovación es, sin embargo, solamente la glosa del texto escrito un día por Dios en la Biblia, así también el libro humano, copia del divino, ha de ser mudable en su interpretación: la glosa del lector pertenece también al texto de la obra poética, igual que la vida terrestre de las criaturas todas pertenecen al mundo creado por Dios. El texto original contiene todos los posibles sentidos e interpretaciones posteriores: contar con esos sentidos e interpretaciones significa comprender la ambigüedad polimórfica del mundo y su ubérrima fuerza vital en perpetuo y gozoso despliegue. La "postura de complicada ironía" la encuentra ya ante sí el poeta medieval; pero es la suya, una ironía a estilo de la del creador del mundo, que contempla abierto ante sus ojos el libro del mundo (15) como un texto de múltiples reflejos y susceptible de muy variadas interpretaciones; el poeta medieval no puede por menos de concebir todo lo escrito con la misma profundidad y con idéntica ambigüedad que la Sagrada Escritura, y al escribir, participa del misterio que rodea al "escritor" (16) celeste.

No sin motivo eligió el Arcipreste como primera narración, entretejida con las consideraciones morales del comienzo de su libro, la del rribaldo de Roma y del doctor de Grecia, procedente de una "glosa" de Accursio. Los dos contrincantes, que se han de entender por señas y que en el fondo tienen que adivinarse, uno de los cuales no ve en los gestos de su contrario más que vulgares amenazas, mientras el otro quiere dar a entender con ellos las más altas verdades teológico-dogmáticas, simbolizan la verdad trascendente a toda aplicación moral práctica (Non ha mala palabra, si non es a mal tenuta) de que Dios, que ha dado a los hombres (palabras y gestos para que se entiendan unos a otros, lleva a cabo por encima de los designios de los hombres y a pesar, por decirlo así, de sus equivocaciones un hecho racional (el de la transmisión de las leyes de los griegos a los romanos). El inculento y sencillo rribaldo, que hace las señas que Dios le da a entender (51 Quales Dios le mostrase fer señas con la mano, que tales las feziese: fueles conssejo sano) y el Doctor,

que hace las "señas de letrado" (49), ambos creen entenderse porque uno y otro interpretan el lenguaje mímico de su contrario según sus propios hábitos mentales. El rústico e iletrado puede vencer al Doctor, si Dios le guía la mano; - Dios puede servirse de la mano del rústico y de las equivocaciones de los sabios para alcanzar sus propios y justos fines. Entraña este pasaje la afirmación de la ambigüedad del lenguaje humano, ambigüedad que es, sin embargo, para Dios un medio de manifestar con toda transparencia su voluntad. La invitación del autor al lector a que entienda a derechas su libro, hay que incardinarla en aquella mucho más amplia invitación a todo cristiano a comprender el mundo como medio en el que se hace transparente la voluntad divina; toda acción humana, como parte del mundo, por su propia naturaleza ha de parecer problemática e insegura y la humildad del escritor no es más que una manifestación particular de la humildad necesaria al cristiano en todas sus acciones. Las (cómicamente) homologías de la narración (Rrespondieron los griegos - Rrespondieron los romanos; subió en alta cathedra - sobio en otra cathedra; el rribaldo ocupa un sitio tan elevado como el Doctor y aparece vestido con igual atuendo; levantóse el griego; sosogado, de vagar - levantóse el rribaldo, bravo, de mal pagar; mostro ... mostro; preguntaron al griego que fue lo que dixiera - preguntaron al vellaco qual fuera su antojo) son la expresión de la ambivalencia (17) de esta empresa humana en la que un necio puede dar lecciones a un Doctor, imbuido en los dos principios "si duo faciunt idem non est idem" y "quod licet Jovi licet (¡sic!) bovi". Idealismo y realismo malinterpretándose uno a otro, el clásico diálogo entre Don Quijote y Sancho Panza (18), es algo muy medieval (visible ya en Salomón y Marco Polo); alzase, dominando esta oposición, el plan divino para el que no hay sabios consagrados ni seriedad privilegiada. A los ojos de Dios, el sabio puede pasar por necio y por burla la seriedad (la ciencia de uno y la poca sabiencia del otro pueden tener igual valor). El que el Arcipreste haya descrito ambos personajes con tan clara visión de la realidad humana, más aún, con realismo tan fiel y sorprendente, hay que ponérselo a cuenta de su capacidad de representación concreta; pero el hecho de que simbolice la visión medieval de la vida en la figura de hombres con -

cretos no debe llevarnos a subrayar únicamente ésta y silenciar aquella (19)

Ahora comprendemos por qué Juan Ruiz justifica una y otra vez (estrofas 45, 55, etc.) las burlas de su libro: la burla que oyes, non la tengas por vil; como tampoco se ha de tomar completamente a broma la jocosa narración del bellaco romano y el Doctor griego. Burlas y broma son producto exclusivo de la óptica terrena y sólo por ellas se nos descubre el trasfondo del mundo (esta idea perdurará en España hasta los tiempos de Lope y Calderón; el "gracioso" no es solamente bufón, sino muy a menudo "agraciado", como el simple del sermón de la montaña". Las burlas del Arcipreste quedan justificadas desde este trasfondo dogmático: esas burlas hay que insertarlas y justificarlas dentro del ordo dei. Por esto, no veo dificultad teológica alguna en que él, un sacerdote, cuente historietas picarescas; el Libro de buen amor cuenta locuras (y no sólo locuras, como atestigua el himno de la muerte), porque la necia conducta de los hombres entra también en el orden querido por Dios. No constituyó problema ninguno para Juan Ruiz lo que tantas dificultades parece crear a los críticos modernos, es a saber, cómo un libro acerca del buen amor, del amor divino, puede tratar tanto del amor necio, del amor pecaminoso. La Locura está ahí en el mundo; el mundo es locura a los ojos de Dios, pero sólo ella completa el mundo; sin necedad no hay verdad. Puede parecer que el Arcipreste se detiene demasiado morosamente en el pecado de la lascivia, en vez de practicar el "guarda e passa" pero desde el punto de vista dogmático - teológico estaba a cubierto; estaba a cubierto - por sí mismo, como cristiano medieval - y no tenía necesidad de "tomar precauciones", como piensa algunos modernos críticos (20). No es Juan Ruiz "el escéptico más socarrón de nuestra literatura del siglo XIV"; no es ni escéptico ni hipócrita, como pretende Bonilla y San Martín (21) (Rev. Hisp., 15, 377), sino un hombre de mundo juguetón, de una formación y de una filosofía católicas a machamartillo. Esas "picardías de trapacero de feria" no las considera tampoco Krauss como la confesión de un librepensador (o. cit., págs. 75 y sig.).

Hay que arrumbar definitivamente la opinión pseudobiográfica, según la cual la justificación que de sí mismo hace el Arcipreste es pura hipocresía, pretendiendo únicamente con la capa de moralidad con que encubre sus licenciosas historietas quitar toda piedra de escándalo a los ojos de sus superiores y prevenir posibles impugnaciones y ataques. La expresión más pedestre de tal manera de ver encuéntrase en el trabajo de O. Tacke "Die Fabeln des Erzpriesters von Hita" (l.c. 31, págs. 552 sig.): "La multitud de alusiones (a algo oculto en el libro) despierta solamente en el lector moderno la impresión de que Juan Ruiz quiere con ellas cumplir con una formalidad externa, corriente entonces en su país. Puede incluso haber tenido vagos barruntos de la responsabilidad del escritor por las posibles consecuencias morales de su libro; pero lo que, ante todo, pretende es dejar bien sentado a los ojos de sus superiores su propio papel de moralista, que no quiere más que enseñar y corregir. Con sus reiteradas alusiones al neollo oculto en su libro de amor, lo que hace es cubrirse en cierta manera las espaldas y agenciarse un pasaporte para las deshonestidades que nos va a describir. Así, cuando se le quiera exigir cuenta por ellas, podrá siempre responder: "son necesarias para conseguir el fin oculto que me he propuesto". Cuenta siempre con la posibilidad de rechazar los ataques que pudieran dirigirsele, contestando: "me acusáis de cosa en que no he pensado", igual que aquel matalascallando (? !) romano a su contrincante griego" (22). La vulgar tosquedad con que el comentarista estiliza esta supuesta lucha en el alma del poeta es reflejo de la falta de sensibilidad artística con que interpreta su obra. El Arcipreste no necesita "pasaporte" de ningún género para pasar del reino de la frivolidad al de la decencia, por la razón de que no había barreras que impidieran el paso de uno a otro. A los lectores modernos, especialmente a los protestantes, puede parecer extraña tal libertad; pero esa libertad forma parte de la esencia de una teología que no niega el mundo de las realidades (23).

Sobre todo, cuenta esta nada poética suposición de consideraciones utilitarias del autor, que además son conjeturas basadas solamente en el hecho de pertenecer el poeta al estado eclesiástico, con una falsa opinión sobre el carácter "autobiográfico" del Libro de buen amor. Tiene naturalmente el Libro forma autobiográfica; pero de que la narración esté en primera persona no se sigue que el autor haya vivido personalmente todo cuanto nos cuenta. El yo de las confesiones personales, que arrancan de Rousseau y Goethe, nada tiene que ver con el yo de un poeta medieval, que se presenta a sí mismo como representante de todos los seres humanos (76 E yo, porque so ome, como otro, pecador, Ove de las mugeres a vezes grand amor, Provar ome las cosas non es por ende peor, E saber bien e mal e usar lo mejor), que vive cuanto el mundo encierra y elige el bien. Su experiencia es, desde luego, colectiva, por muy "personal" que parezca - y pueda ser (como en Dante). El que el poeta haga mención de sí mismo y del año en que terminó su obra no encierra más carácter "personal" que los títulos y pie de imprenta de las cubiertas de nuestros libros modernos. Expresamente dice: 909 Direla (la estoria de doña Endrina) por dar ensyemplo, non porque a mí ayino. Que se siga creyendo todavía en la realidad de la prisión del Arcipreste - Menéndez Pidal pretende incluso por el hecho de que tales alusiones aparecen en el manuscrito posterior S, que el encarcelamiento tuvo lugar entre G y T por una parte y S por otra (24) - me parece punto menos que increíble (el mismo A. Reyes, que en el prólogo de su edición pretende tratar "con delicadeza" las relaciones entre la vida y la obra del poeta, cree todavía en la prisión del Arcipreste por motivos "de política eclesiástica"). Deberíase haber prestado atención a la indicación de Appel (que Tacke recuerda en una pequeña nota, l. cit., pag. 551, Nota 3.) de que la expresión "en la prisión" significa "en la prisión terrena" (por contraposición al "cielo") y que la noticia del final de códice de Salamanca corre a cuenta del copista. Se llegó a interpretar un pasaje de significado meramente teológico como éste:

Señor Dios, que a los jodíos, pueblo de per
dición,

Sacaste de cautivo del poder de Faraón,

A Daniel sacaste del poço de Babilon;

Saca a mi coytado desta mala presión

(Estrofa I)

(con un demostrativo (25) como en la expresión bíblica in hac valle lacrimarum) en el sentido de una prisión personal del poeta, solo para satisfacer el afán sensacionalista de biógrafos husmeadores. En la estrofa segunda, el verso cuarto, incomplete, sacame desta laceria, desta presión, y que exige la rima en -ina hay que completarlo con malina (maligna); con lo que tendríamos una referencia al diablo. Considérese la coincidencia de las expresiones entre sacaste de cautivo y libra a mi, Dios nio, desta presión do yago y los pasajes, citados, en nota, en antiguo provenzal deslieura'm de preiso y en caiti-vier jac e en pena, susceptibles solamente de interpretación espiritual. En el pasaje de los loores de Nuestra Señora (1.674):

De aqueste dolor, que siento

En presión, syn merescer, ✓

Tu me deña estorçer

Con el tu deffendimiento

Non catando mi maldad

Nin el ni merescimiento;

Mas la tu propia bondad:

Que confieso en verdad

Que so pecador errado;

De ty sea ayudado,

Por la tu virginidad,

queda claro a qué clase de prisión se refiere el poeta por un pasaje paralelo de otra canción en honor de la Virgen (1.666):

María)

Folgora e salvaçion

Del lynage unanal,

Que tiraste la tristura
E perdimiento,
Que por nuestro esquivo mal
El diablo suçio tal
Con su obla engañosa
✓ En carçel peligrosa
Ya ponía,

de suerte que también en 1671 "esta cárcel" debe de estar en contraposición con la "civitas" celestial:

Yo so mucho agraviado en esta çibdad seyendo,
Tu acorro e guarda fuerte a mi libre defendien-
do.

Cejador y Frauca señala asimismo la estrofa 787:

Coraçon que quisiste ser preso e tomado
De dueña.....,
Posistete en presion e sospiros e cuydado,

✓ donde la palabra presión, empleada aquí en un sentido profano, vale tanto como "apuro, pena". Nada rastreamos en verdad de la "persona práctica" del Arcipreste, sino sólo de su suerte común con toda la humanidad como consecuencia del pecado original que todos contraemos. En el juicio de Menéndez Pidal sobre el Libro de buen amor, que considera con razón como "un vasto Cancionero, engastado en una biografía humorística" (Poesía juglaresca y juglares, pag. 272), yo recalcaría especialmente el término "humorística", con lo que lo biográfico pasa a segundo término y se reduce a la categoría de recurso técnico. Contrariamente a la Vita nuova de Dante, que consta de cancionero y biografía seria, tenemos aquí una especie de Vita vecchia, donde aparece el viejo Adán con toda su indolencia y dejadez y con anhelos pasajeros de superación, pero sin cobrar conciencia de salirse nunca del marco religioso.

Debiera, ante todo, tomarse en serio el marco moral en que la obra aparece encuadrada (principio y fin); nos hallamos ante un tratado moral (en el metro del antiguo Poème moral francés, la cuaderna vía, en que están compuestas las partes doctrinales, incluyendo los ejemplos) como están demostrando la continua invocación de autoridades (Catón, Aristóteles, Salomón, Cristo, los astrólogos, etc.) y los proverbios al principio y final de las fábulas. La enseñanza es a veces de segundo o tercer grado: para enseñar narra el poeta un ejemplo, del que un segundo "toma lición"; así, por ejemplo: la fábula del león enfermo (estrofa 82-88), en la que el león descarga un zarpazo sobre la cabeza del lobo por castigar, y dice la zorra: "En la cabeza del lobo tomé lición; En el lobo castigue que feziere o que non", es contada por una dama, que a su vez afirma: "castigo en su (de otras mujeres) manera, Bien como la rrapossa en agena mollera" (estrofa 81) y: "que el cuerdo en mal ageno se castiga" (estrofa 89; idénticas expresiones en las estrofas 905-6). Castigar es la intención de la zorra en la fábula, de la dama que la cuenta y del poeta que pone en escena a la dama. La dama es cuerda (26) (estrofas 81 y 89), al recibir y transmitir la enseñanza; su renuncia al pretendiente se presenta como la enseñanza moral, como enxiemplo. Y ¡qué gusto por la enseñanza no entraña el frecuente empleo que de castigar hace nuestro poeta! Así en 574: Castigate castigando, sabras otros castigar. También en los proverbios que suelen cerrar una estrofa, como en

423

El amor con mesura dime / respuesta luego,
dyz: "acipreste, sañudo non seyas, yo te bruego,
non digas mal de amor en verdat nin en juego,
que a las vezes poca agua fase abaxar gran fuego.

436.

A la muger que enbieres de tí sea parienta
que bien leal te sca, non sea su scruienta,
Non lo sepa la dueña por que la otra non mienta,
Non puede ser quien mal casa que non se arrepienta,

437. "puña en cuanto puedas que la tu mensajera
sea bien rrazonada, sutil e costumera,
sepa mentir fermoso e sigua la carrera,
ca mas fierbe la olla con la su cobertera"

y gracias a los cuales el tema particular y concreto de que se trata queda inserto en un campo completamente distinto, incardinado en otras relaciones universales (27), puede verse una reliquia de antiguas estrofas gnómicas, formadas totalmente a base de proverbios:

Por poco mal dezir se pierde grand amor,
de pequeña pellea nasce muy grand rrencor,
por mala dicha pierde vassallo su señor,
la buena fabla siempre faz de bueno mejor,

(parecidas estrofas sentenciosas las 17 y 18, como continuación de la 16, la III, etc.), que recuerdan las cuartetos morales del Rabi Sem Tob. El proverbio con sus tendencias moralizadoras ahoga lo personal dentro de lo general. Incluso en las narraciones la mirada está siempre dirigida hacia lo universal. Juan Ruiz nos cuenta que cinco ciudades fueron destruidas por sus pecados de lujuria, según el Génesis: "Las tres por sus maldades, las dos non por su culpa, mas por las vecindades; Por malas vecindades se pierden eredades. Non te quiero, vecino, nin te vergas tan presto"; donde el circa omnem regionem del Génesis suscita la idea de "vecindad" (un concepto jurídico de innegable importancia para un castellano) y ello le lleva a ponerse a moralizar, desviándose así del relato bíblico. Yo definiría el Libro de buen amor "un vasto Cancionero engastado en una autobiografía humorística, que se engasta en un tratado ascético-moral". El poema no es sólo chantefable, sino chantefable + poema moral (28). Esta superposición de planos distintos responde por entero a la visión que del mundo tenía la Edad Media.

Lo que principalmente sorprende al lector moderno es la manera, impersonal y general, de un poeta, cuya fuerza estriba en la visión viva de lo humano. Siendo verdad lo que escribe Menéndez y Pelayo ".... traduce con tal brío que

parece original", no podemos comprender sin más ese temperamento enamorado de lo individual y concreto, al servicio de una intención didáctica generalizadora. En este punto parece incluso el poeta español ir más lejos que sus colegas franceses. Son conocidas las descripciones, que hacen los antiguos relatos franceses, de la belleza de las heroínas modeladas todas según un esquema establecido (enumeración en serie de los miembros corporales de arriba abajo); rasgos individuales fijos: cejas separadas, dientes pequeños, labios rojos, etc.). Faral (Recherches sur les sources latines des contes et romans courtois du moyen âge, paginas 102 y sigs.) señaló como origen de este canon de belleza, de esta "descriptio formae pulchritudinis", la tradición retórica y la poesía neolatina contemporánea. Pero en Chrétien, en la novela de Eneas, en Aucassin y Nicolette se trata de heroínas individuales, descritas de esta manera general. Faral recuerda lo impresionante de la descripción de la belleza de una heroína destinada a morir (como Camila en la novela de Eneas). El Arcipreste, que podía leer una descripción así de una joven en la Vetula, pone en boca del Dios Amor el canon de belleza general, como una norma, como un punto de la ars amatoria, que el Dios Amor explica al poeta (29). La hermosa, que quiera merecer amor del protagonista, habrá de reunir el variado conjunto de todas estas buenas partes corporales en su más acabada perfección; todos esos incentivos que un fino catador de amores gusta de encontrar en la mujer amada; entre ellos, las cejas apartadas, un detalle que encontramos asimismo en el autorretrato de Juan Ruiz, estrofa 1.486 (como en Mathieu de Vendome: blanda supercilia via lactea separat, cf. Faral, l. cit.; y en Dares: notan inter duo supercilia habentem, lo que ya interpretó acertadamente Lessing en su Laocoonte XX: "quiere decir, que las cejas de Helena no eran corridas") y los miembros pequeños: los dientes menudiellos un poco apretadillos como les dens blans e menus, les levretes vre-

mellettes en Aucassin, todo esto porque la tradición escolar exigía la " (descriptio) superficialis quando membrorum elegantia describitur". Donde los relatos franceses pintan una dama conforme al ideal de belleza, el poeta español nos ofrece este mismo ideal como general (432 esta es talla de dueña; 433 paral mientes, sy ha el cuello alto, a tal quieren las gentes). En sus propias aventuras amorosas nos ofrece, por el contrario, una " descriptio intrinseca" de perfiles muy generales, en la que se entremezclan rasgos burgueses y cortesanos (así, en estrofas 77-79, 581-583, 911-912, etcétera). Lo corporal queda excluido aquí de la descripción individual, y sólo aparece lo espiritual y psíquico con caracteres inalterables, sin color personal. La tipificación requiere sólo que se enumeren todos los detalles, no que se les dé forma orgánica interna en derredor de un centro. El Arcipreste se muestra inseguro en la enumeración seriada de los miembros corporales de una mujer hermosa, ni siquiera evita las repeticiones (dos veces en una misma descripción habla de los dientes) y parece como si la forma externa de la mujer vacilase ante sus ojos (30). (Que no han de explicarlo todo las necesidades métricas.).

Si pasamos a la figura de la tercera, estrofas 436-449, comprobamos que, igual exactamente que en la mujer ideal, Eva, con su sabia maldad, aparece también como tipo. La vemos aparecer primero en su función exclusivamente de mensajera (436 a la muger que enbieres - 437 la tu mensajera); se nos presenta después elegida de entre todo un grupo de mujeres parecidas, a las que se designa con el partitivo (438, 440 toma de unas viejas); desaparece luego confundida en la descripción de un tipo de profesión corriente (31) (439 son muy grandes maestras aquestas paviotas) para reaparecer - y aun aquí, por lo demás, a título de ejemplar logrado de una especie ¹ como una individualidad (443 De aquestas viejas todas esta es la mejor, Rruegale...) y desembocar finalmente en la descripción de la dama (446 en la cama muy loca, en la casa muy cuerda). Es significativo que en 441 el nombre de trotaconventos aparezca primero como apelativo (Estas tro-

taconventos fazen muchas baratas) y signifique siempre, conforme a la etimología de este compuesto popular, la posibilidad de una unión entre el mundo del convento y el mundo secular; y es significativo también que esta palabra unida al verbo buscar aparezca empleada en su significación genérica (697 Busque trotaconventos qual me mandó el amor, de todas las maestrías escogí la mejor; donde Cejador y Frauca escribe, sin razón, con mayúscula, pues el uso de buscar trotaconventos es parejo de (580) busqué e fallé dueña o de buscar criado), pues también esta vez se describe a la tercera bajo su aspecto de miembro de una profesión (699 era vieja buhona de las que venden joyas...) hasta que finalmente en el diálogo con Doña Endrina 738, 845 frente a diz la vieja aparece Dixo Trotaconventos como una asociada real e individual (permaneciendo así y todo mensajera 868: Vynome Trotaconventos alegre con el mandado). En 912 se dice otra vez busque trotaconventos (en sentido general; que estas son comienzo para el santo pasaje; en contraposición a un tercero: non busqué otro Ferrand García, 913) y aquí la tercera recibe también su nombre de pila, Urraca (914), nombre por lo demás vulgarísimo como el de Ferrand García; y otra vez en 1.317, hablando de ella el enamorado, emplea la denominación semiapelativa (Ffyz llamar Trotaconventos la mi vieja sabida; y de la misma manera al dirigirse directamente a ella en 1.343, 1.497, al modo como en otros siglos se llamaba a un criado "criado") y la dama con quien ejercita su oficio, la llama por el nombre propio, Urraca, en 1.325, 1.326. Al morir la tercera, el poeta (que se presenta como amante) recuerda sólo su función profesional: (1.518 Porque Trotaconventos ya non anda nin trota, con una explicación etimológica de su nombre; cf. trottera, 926, 1.513) y en la elegía tiene aproximadamente mi Trotaconventos (1.569, 1.571) el mismo valor apelativo que mi leal verdadera. En su epitafio aparece otra vez su verdadero nombre propio Urraca. ¿Qué conclusiones sacar de esto? Petriconi, en su artículo "Trotaconventos, Celestina, Gerarda" (Neuere Spr. 1924), siguiendo a Bonilla y San Martín, resaltó la típica figura de la tercera (que yo, por mi parte, considero

más bien que típica española (32), figura supranacional y medieval: cf. en la antigua literatura francesa Auberec, Richeut, la vieja del Roman de la Rose y Mazette de Math. Regnier, la "amus" de Panfilo, Vetula, Baucis de la comedia "Baucis et Thraso", el Spill de les dones de J. Roig - en esta forma se propaga la maldad de Eva) y el elemento didáctico-instructivo de este personaje precelestinesco de nuestro poeta. No se debería quizá hablar de la Trotaconventos (de la Trotaconventos del episodio de Doña Endrina), pues no se diferencia de las terceras descritas anteriormente y su transformación de nombre común en nombre propio se realiza ante nuestras miradas (33), sino, todo lo más, de una Urraca que, a pesar de todo, sigue siendo siempre trotaconventos (con minúscula). Asistimos al fenómeno en que lo genérico-profesional cristaliza en un individuo típico y representativo.

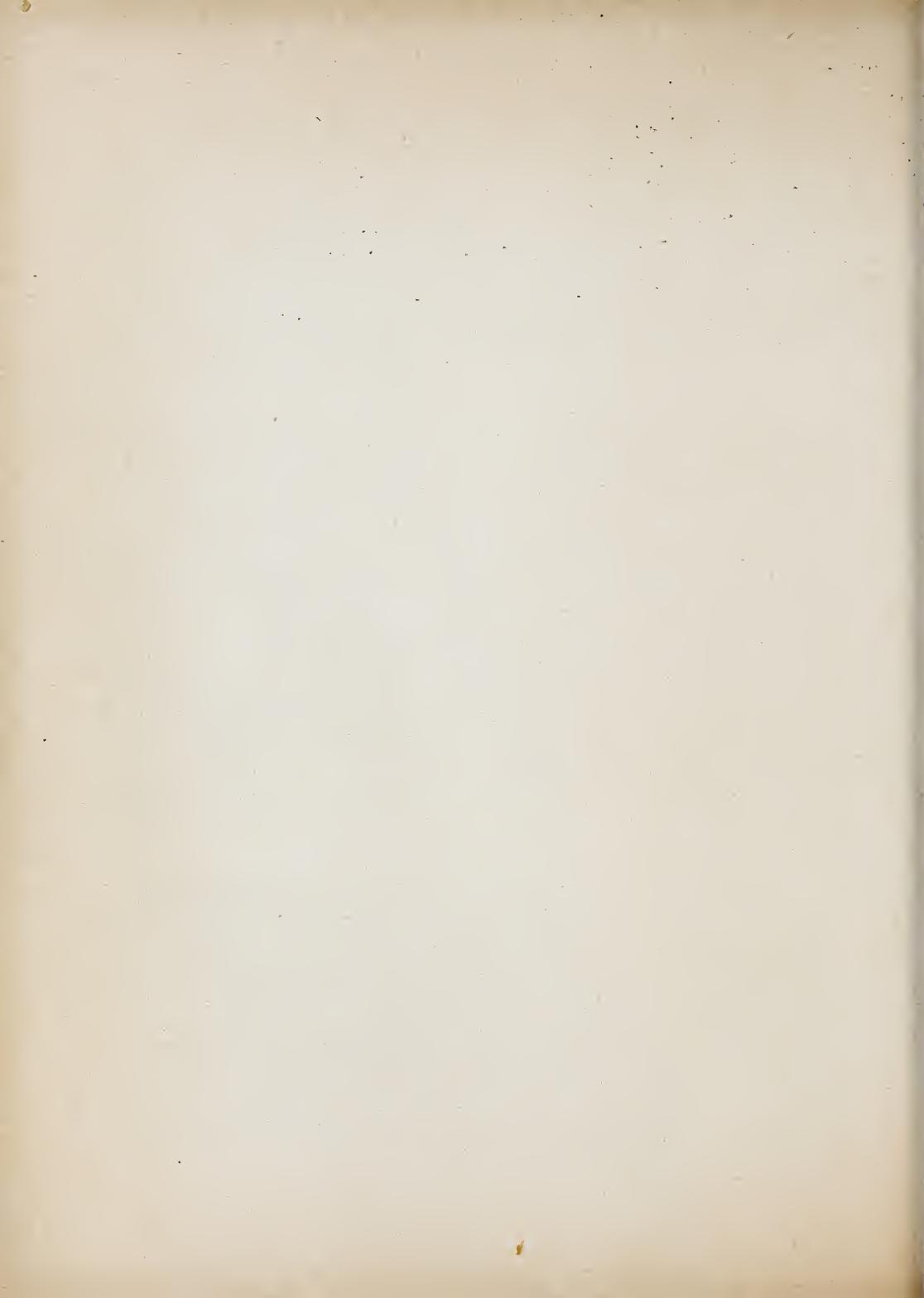
Hay que destacar a este respecto lo que señaló ya Petriconi "que el episodio de Doña Endrina no se sale del marco del libro en modo alguno, y que tiene el mismo carácter que todas las otras narraciones, burlas y ficciones". En otros términos, ¿por qué en todas las historias de amor suceden siempre las mismas cosas, por qué el enamorado pretende las damas más distintas empleando siempre los mismos medios - envío de una tercera o de un tercero, de canciones amorosas, etc.-, por qué las historias amorosas no están ordenadas conforme a un determinado principio psicológico de selección? (34). Porque precisamente para nuestro autor no es importante lo psicológico; nos pinta una y otra vez nuevas ilustraciones del loco amor; ve un reino, valga la expresión, estático de seducción terrena; y el estado estacionario, el moverse sin salir de un sitio, la repetición de los mismos rasgos guardan relación con el hecho de que las historias amorosas particulares no se enhebran en un hilo psicológico, sino que se insertan en sentido radial en torno a una verdad central y autoritaria (35): cada narración simboliza en el fondo la verdad única. Esta imagen de "moverse sin salir del sitio" somos nosotros, lectores acostumbrados al "progreso de la acción" y a una trascendencia immanente a la psicología, los que la inventamos,

pues hemos perdido el centro único y no podemos, por tanto, girar tranquilamente en torno a él. Así como el hombre medieval concibe la verdad única en estado de reposo, así también en estado de reposo concibe las distintas encarnaciones del mal. Los cuarenta nombres que recibe la tercera (estrofas 924-927) nos dan una idea de las "trampas" (pues son nombres procedentes en su mayor parte de la idea de "lazo, trampa") que acechan a los hombres - son, por decirlo así, improprios (36) catalogados del mal como poder activo que nos asedia y que sabe sorprendernos arteramente (nonbles e maestrias mas tienen que rraposa) - ; por ello, siempre que se trata de las terceras, se repiten los mismos términos (así, cobertor, trotaconventos, avancuerda, quizá picaza, estrofa 441) y la enumeración de sus ocupaciones es en el fondo la misma siempre (compárese la estrofa 440 erveras - andan de casa en casa; polvos, afeytes, alcoholeras - ciegan con la estrofa 699 buhona - dan la macada - andan de casa en casa, etc.); son ladinas, arteras, persuasivas como el mal, como el diablo (la vieja sabida es un epíteto constante; 439 ay quanto mal saben estas viejas arlotas!) y por esto también el diálogo que se desarrolla entre ellas y sus víctimas y clientes es siempre el mismo. El principio artístico medieval demonstratio delectat (37) trae en jaque a nuestro variatio delectat. Siempre y cuando que aparezca la recta conclusión del quod erat demonstrandum, el lector medieval estaba siempre gustosamente dispuesto a repetir una y otra vez la misma operación (38).

¿Qué es, pues, lo característico de este poeta tan chapado a lo medieval? Evidentemente su brío, su genio de expositor y narrador. Posee las dotes mímicas del juglar, que sabe multiplicar su personalidad y desempeñar, en un alarde de virtuosismo, los papeles más dispares y que aun allí donde propiamente sólo pretende presentar un tipo general, lo viste de rasgos concretos. El actor, por mucho que quiera representar un tipo como tal, pone en él mucho de su yo empírico, de su propia personalidad individual; y Juan Ruiz es precisamente un actor de personalidad impresionante al servicio de un arte impersonal. Menéndez Pidal ve con razón en

él al más grande "poeta ajuglarado" de la Edad Media, expresión que revela admirablemente la autoadaptación a un tipo popular. Señala Pidal la variedad de tonos afortunados y populares que sabe emplear el poeta, su manera de terminar a estilo juglaresco, pidiendo para sí recompensa y amplia difusión para su libro, que desea pase de mano en mano como la pelota en el juego, a lo que yo añadiría su arte de exponer popularmente, la elección de detalles sensibles y palpables, su manera dramática (39), ese saltar de uno en otro papel (40), el presentarse a sí mismo en escena encarnando el papel del hombre seguro de la vida (en su autorretrato, estrofa 1.486). Por ello son tan características narraciones como la del ribaldo de Roma y del dotor de Grecia o las réplicas en francés chapurreado de la historieta de Don Pitas Pajas, donde la lengua extranjera presta por una parte color local al cuentecillo y por otra lo hace más llamativo al alejarlo de nuestra comprensión; además, el cambio brusco de tono con una justificación forzada a más no poder (41), o la presentación de la zorra y del cuervo como juglares (Tacke, o., cit., pág. 680). Fue también Menéndez Pidal el primero en comparar el Libro de buen amor con la antigua chante-fable francesa; hay también en ella algo de virtuosismo y de histriónico; hay fabula y canto, elementos musicales y narrativos; por ello, la "explicación" de la forma mixta en Aucassin et Nicolette que ve en la chante-fable un mimo, es una explicación descriptiva, no genética; la combinación simultánea de canto y narración constituye un medio de autopotenciación (42). Y hemos aquí otra vez con los tonos vocingleros del prólogo ya mencionado de Rabelais; también Rabelais hace pensar en el charlatán, cuando ensalza charlatanescamente los misterios, los horrificques sacremens de su obra, tras de los que hay que buscar la substantifique moelle. Idéntico reclamo de charlatán de feria emplea Juan Ruiz, cuando alude a lo que yace oculto en su poema (43). Y nada empece que los artificios técnicos del juglar y la técnica expositiva de los libros sagrados empleen los mismos medios y sigan los mismos métodos; la colaboración del eclesiástico y del juglar, que ya Bédier consideraba como un caso material de simbiosis en-

tre interesados en la poesía épica, ha encarnado otra vez en la figura de Juan Ruiz, que representa para nosotros la simbiosis del eclesiástico y del seglar dentro del hombre medieval (44). Juan Ruiz no es todavía Villon, quien vive personalmente la angustia no mitigada por la religión, ni tampoco Petrarca, quien sufrió en su propia carne el taedium vitae, sino un artista de la observación personal, al que su imagen medieval del mundo no podía bambolear todavía. Es un artista "personal" (45), no "personalista" (46).



N O T A S

(1) Debiera quedar claro que en todo este pasaje las expresiones puntar, por puntos, etc., equivalen a contrapuntear, contrapunto (contrapunto = poner un punto (nota) frente a otro punto) con lo que se compara la interpretación personal del lector con la variación (evidentemente personal) de las voces que acompañan la melodía principal. El comentario de la edición de Cejador y Frauca, lejos de aclarar el pasaje, lo oscurece. La edición de Reyes se limita a explicar puntares de la estrofa 70 por "entendieren". Un paralelo de puntar "contrapuntear" > "exponer, interpretar" se halla quizá en el francés medieval (siglo XIV) solfier "solfear" > "exponer, interpretar" ("Souvent parole a eus ensi qu'un avocas, Qui va solefiant devant juges ses cas", Baudouin de Sebourg, citado por H. Suolahti, Neuphil. Mitt., 1932, pág. 208).

(2) Naturalmente no quiero decir con esto que no haya que prestar atención a las relaciones de poetas modernos con la Edad Media, como cuando el ocultista y orfeco Jarry escribe de la obra poética en su Les minutes de sable mémorial: "oeuvre unique faite de toutes les oeuvres possibles, offertes... De par ceci qu'on écrit l'oeuvre, active superiorité sur l'audition passive. Tous les sens qu'y trouvera le lecteur sont prévus, et jamais il ne les trouvera tous; et l'auteur lui en peut indiquer, colin-maillard cérébral, d'inattendus, postérieurs et contradictoires".

(3)

Considérese el empleo de ambas preposiciones "en" y "so" que expresan un sentido, sustancia, contenido oculto y misterioso: ¿sería demasiado temerario ver en ellas un signo lingüístico de aquel afán medieval por descubrir un sentido oculto en el mundo? Obsérvese su frecuencia, por ej., en el razonamiento "sobre las propiedades que las dueñas chicas han" 1610, 1613:

En pequeña girgonça yaze grand resplandor
en açucar muy poco yaze mucho dulçor,
en la dueña pequeña yaze muy grand amor...
Como roby pequeño tyene mucha bondat
color, virtud e precio e noble claridad
ansi dueña pequeña tiene mucha boldat,
fermosura, donayre, amor e lealtad.

El pensamiento de que lo aparentemente menos valioso puede ocultar el más alto valor establece una alianza entre todas las cosas creadas, ya que todas son eternas en potencia. El razonamiento sobre las mujeres pequeñas no hay que tomarlo, a pesar de su innegable libertad de expresión, como una escena moderna de erotismo sicaliptico; lo que el poeta pretendió es dar a entender que la posibilidad de un amor grande pertenece a las "propiedades" de las mujeres pequeñas. Y a la inversa; lo valioso aparentemente puede en realidad ser inferior; este es el sentido de la fábula del ratón campesino y el ciudadano, sentido que oculta Tacke (Ron. Forsch. 31) con las vulgares palabras "ampuloso charlotear": cuando piensa el ratón ciudadano: Este manjar es dulce, sabe como la miel, piensa el campesino: Venino yaz en el (1379) y habla claramente del engaño de los sentidos (1385): aguesto te engaña. (La descripción tan viva y plástica de los apetitosos manjares tiene toda ella una finalidad exclusiva, la de resaltar el "engaño" que allí se encubre.) La Fontaine en su versión de la fábula no ha pensado en la relativización de rico y pobre, esta nivelación de los contrarios (preludiada ya lingüísticamente por el juego de las

ideas: En paz e seguridad es buena la pobreza, al rico temeroso es pobre la riqueza). Es significativo que a la fabula del ratón campesino y el ciudadano siga inmediatamente la del gallo que en un muladar encuentra un zafiro cuyo valor no sabe apreciar (al que el estiercol cubre mucho resplandecería) y es asimismo significativo que venga a continuación, sin que la situación lo exija, la imagen del libro cuyo contenido no es comprendido (estr. 1390). Hay también resonancias del motivo de cubrir o engaño en la descripción de la tercera (443): Que mucha mala bestia vende buen corredor, e mucha mala ropa cubre buen cobertor.

La voz seso (= sensus "sentido") con la significación de "sentido" puede verse en otros autores; así en Mingo Revulgo: puede aver dos sesos, uno literal, otro moral (citado por Cejador en su Diccionario del Quijote.)

El lenguaje alegórico oriental tiene, comparado con el cristiano, otro carácter: es la revelación de una filosofía que se complace secretamente en destacar la superioridad, el distanciamiento del sabio frente a su interlocutor. Algunos de los ejemplos de Juan Ruiz conservan todavía esta "función de sabiduría" (así, cuando la primera de las damas del poeta presenta su negativa a los requerimientos de aquél como un castigar, un escalear en cabeza ajena).

Es cierto que en la escena correspondiente de las Noctes atticae (sobre cuyo influjo en la Edad Media puede consultarse la edición de M. Hertz) se ponen irónicamente estas expresiones en boca de un charlatán que se precia de conocer a fondo a Salustio y al que un gramático realmente enterado desenmascara por procedimiento socrático (el pseudosabio se excusa diciendo que su mirada penetra en la sangre y el meollo de las palabras empleadas por Salustio, pero sólo de las an-

ticuadas, no de las corrientes); del erudito auténtico y no a la violeta se dice expresamente "amplœcti venerari que se doctrinas illius". Lo que se ironiza no es, pues, la teoría en sí, sino el desacuerdo entre la teoría y la práctica. Con las expresiones sanguis ac medulla verborum el escritor romano alude naturalmente a la recta inteligencia del sentido de las palabras, como demuestra la distinción que hace el erudito gramático entre los sinónimos vanior y stolidior, no a una interpretación simbólica del sentido de las frases, como en los testimonios cristianos medievales. Todavía hoy expresa ideas parecidas Bremond en Racine et Valéry, pag. 182: "Ce que nous caressons avec le plus d'amour dans nos gloses poétiques, n'est jamais que l'écorce des poèmes. Le discours et non le chant."

- (7) También Cervantes emplea juntos sustancia y meollo referidos a lo espiritual en una frase de Sancho (II, 22: "cuando yo hablo cosas de meollo y de sustancia"); la unión de estas dos palabras procede probablemente de un concepto medieval (escolástico). Cf. los versos del Roman de la Rose (edición de Francisque-Michel, II, 38) en que se interpreta el pasaje de un libro conforme a las ideas del tiempo:

Qu'il est ainsi escript ou livre
Qui ce raconte et signifie:
Tant cum Pierres ait seignorie,
Ne puet Jehans monstrier sa force.
Or vous ai dit du sens l'escorce
Qui fait l'entencion repondre (= "cachor");
Or vous en voil la noele espondre.
Por Pierre voil le Pape entendre...
Et par Jean les prescheors...

Comparese también el prólogo de Marot (edición de Janet, IV, págs. 183 sig.) a su edición del Roman de la Rose de 1527, que la edición de Lefranc junta al pró-

logo de Rabelais y que, parfaitement medieval, coincide con la justificación del Arcipreste. Afirma Marot en ese prólogo que será estimada "le plaisant Romant de la Rose... pour les bonnes sentences, propos et dictz naturalz et moraulx qui dedans sont mis et insercz^y que se podría decir "que ce livre, parlant en vain de l'estat d'amours, poult estre cause de tourner les entendemens à mal et les appliquer à choses dissolues, à cause de la persuasible matière de fol amour, dedans tout au long contemue" a lo que responde Marot que el autor del Roman de la Rose "ne gettoit pas seulement son penser et fantasie sus le sens litteral, ains plus tost attiroit son esprit au sens allegorique et moral, come l'un disant et entendant l'autre... si celluy aucteur n'a ainsi son sens reglé, et n'est antré souls la moral couverture penetrant jusques à la moelle du nouveau sens mystique, toutesfois l'on le peult moralement exposer et en diverses sortes" (La Rosa puede así representar el estado de la sabiduría, de la gracia, la Virgen María, la felicidad eterna). "Doncques, qui ainsi voudroit interpreter le Romant de la Rose, je dis qu'il y trouveroit grant bien, proffit et utilite cachez scoubz l'escorce du texte, qui pas n'est à despriser; car il y a double gaing, recreation d'esprit et plaisir delectable quant au sens litteral, et utilité quant à l'intelligence morale. Fables sont faictes et inventées pour les exposer au sens mystique, parquoy on ne les doit contemner. Si le grant aigle duquel parla Ezechiel quand il dist: Aquila grandis magnarum alarum, plena plumis et varietate, venit ad Libanum, et tulit médullam cedri, je dis que si celluy aigle qui tant avoit estandu son volatif plumage se fust seulement arresté sur l'escorce du cedre, quand il vola au mont du Liban, point n'eust trouvé la nouelle de l'arbre, mais s'en fust envain retourne, et eust perdu son vol. Semblablement, si nous ne creusions plus avant que l'escorce du sens litteral, nous n'aurions que le plaisir des fables et histoires, sans obtenir

le singulier proffit de la nouelle neupmaticque, c'est asçavoir, venant par l'inspiration du saint Esprit. Quant á l'intelligence morale, qui ne penseroit si non au sens literal, encor y a il grant proffit pour les doctrines et diverses sciences dedans contemues." Encontramos aquí todas las razones lógicas y verbales en que se fundaba la Edad Media para justificar moralmente una literatura recreativa y permitir incluso fables de fol amour, rehabilitar y cohonestar el sentido mundano y literal de un texto por la posibilidad de una interpretación simbólica y, de no ser posible esta, salvar el texto injertándole un sentido moral. Tenemos en el pasaje tomado del Antiguo Testamento (Ez.17,4) así como en la cuádruple interpretación de la Rosa, un ejemplo de la moralización de un texto no cristiano. Evidentemente se ha fundido en una la expresión del Antiguo Testamento medulla cedri con la expresión antitética de Gelio "corteza-neollo de la palabra". La libertad que se concede al lector de buscar o no buscar el sentido traslaticio está de acuerdo con el gradualismo medieval (véase Nota 17) y, al propio tiempo, se ve que la graciosa ocurrencia en el prólogo en prosa del Libro de buen amor de dar a los lectores que no buscan el sentido profundo del libro, es decir, sus enseñanzas sobre el buen amor, instrucciones sobre el loco amor, procede no sólo de la escéptica socarronería del Arcipreste, como dicen la mayor parte de los historiadores de la literatura, sino precisamente de la justificación que el dualismo medieval hacía de la vida mundana como tal. Juan Ruiz es como Boccacio, para quien creó Walser la expresión de "cristiano de Viernes Santo".

8.- Cf. también Cervantes, Don Quijote, I, 35, sobre la "ficción poética": "tiene en sí encerrados secretos morales dignos de ser advertidos".

9.- Sponere en el sentido que tiene en la cita humanis-

ta de más arriba. El rumano a spunc "decir" puede muy bien explicarse como desarrollo del "exponer, explicar" en sentido exegético (cf. supra, en el Roman de la Rose: la moelle espondre = explicar; cf. también l. cit. II, 37: car il ne savóient respondre par espondre ne par gloser; Ovide moral. l, 755: espondre en tel sens les faples).

- (10) La primera parte de las Glosas de Reichenau es todavía una compilación de explicaciones de la Biblia, que contienen la labor de sucesivas generaciones de lectores y glosadores, por tanto, una especie de progresión, ya que no progreso, de la explicación (Foerster, Ztschr. f. rom. Phil., 31, 544): "Nuestros dos Glosarios (los Glosarios de Reichenau) al igual que otros glosarios medievales o exactamente como los antiguos comentarios a los escritores romanos, no son la obra unitaria de un solo autor, que se circunscribe en sus explicaciones a los temas exclusivamente, sino el producto de las continuas alteraciones y añadiduras de toda una serie de sucesivos autores (que han reunido, cribado, enriquecido y completado en su obra la tradición de los siglos anteriores". A. Viscardi en su Saggio sulla letteratura religiosa del medioevo romanzo muestra muy bellamente, como dice el dictamen de la Facultad de Padua al frente de la obra: "la fecondità mirabile della Biblia, in quanto fu sorgente della litteratura esegetica, e per quanto ancora si riflette di essa e si trasfonde nella liturgia al pari che nelle forme del poema e del romanzo." Con especial acierto resalta Viscardi, páginas 14, sig., la libertad de los comentaristas y exogetas bíblicos: ("perchè, in realtà, il "commentare" del medio evo è un piegare violentamente il testo scritturale a significare ad ogni costo teorami che l'interprete ha per conto suo scoperti") "la libertà grande che al commentatore è riservata quanto alla scelta del senso místico della divina parola... poichè dunque (según Hugo de San Victor) non le parole contano,

ma solo le cose significate dalle parole; e poiche' vastissimo, inesauribile quasi e el contenuto concettuale che l'analisi puo scoprire nelle cose concrete e nelle loro proprieta appariscenti; inesauribili sono le possibilita dell' esegesi scritturale, ne finiti i sensimistici che l' esegesi puo scoprire ed affermare... (Rabano Mauro) non esita... a proclamare legittime tutte le proposizioni che mediante l' esegesi si possono liberamente dedurre dal sacro testo, col solo vincolo di non contraddire al sistema dogmatico asserto dal magisterio infallibile della Chiesa... Materia greggia e inerte, sono le parole del testo scritturale: gli elementi primi di una solida costruzione, che deriva in realta' da originali svolgimenti del pensiero" (el subrayado es nuestro).

- (11) Texto y glosa aparecen en Dante simbolizados en una imagen: Inf. XV, 89. "E serbolo (Dante, lo que le habia dicho Bruneto Latini) a chiosar con altro sesto A donna che l' sapra (Beatriz), s' a lei arrivo. "Pasaje que explica asi Curtius en su trabajo sobre el libro en la Edad Media (en Homenaje a Clemen): "Sabe que Beatriz le aclarara todavia mas el curso futuro de su vida. Quiere tener una al lado de la otra la explicacion de Beatriz y la de Bruneto, aclarar y "glosar" un texto por medio del otro. Dante alude al texto de la Eneida (alcun testo) donde se discute la eficacia de la oracion y Virgilio allana la dificultad con estas palabras: la mia scrittura e plana". Cuan español sea proveer la glosa un texto, deducase de la supervivencia de una palabra como desglosar "quitar las glosas de un escrito" = "arrancar hojas de un protocolo, libro, etc." = "separar" (por ej., A. Castro, Santa Teresa, pag. 75: "Las instituciones juridicas no son en esa elementos que, por decir asi, pudieran desglosarse, sino que estan trabados con su misma razon de ser"; cf. tambien, el desglose del presupuesto).

(12) La misma concepción sobre la colaboración del lector se encuentra en el francés "Ovide moralisé", contemporáneo aproximadamente del Arcipreste (el Ovide moralisé fué escrito, según opinión de C. de Boer, entre 1316 y 1328), en la obra francesa como una invitación a interpretar simbólicamente los mitos antiguos:

Versos 41 sig.

... cestes fables
Qui toutes samblent mençoignables,
Mes n'i a riens qui ne soit voir:
Qui le sens en porroit savoir,
La veritez seroit aperte,
Qui sous les fables gist couverte...
Mes ains, pour ce que je ne sens
De foible engin, de foible sens,
Proi tous ceulx qui liront cest livre,
Que, se je mespreng a escrire
Ou a dire que je ne doie,
Corrigent moi. Bien le voudroie,
Et je suis prest, se Dieu m'ament
De croire leur corrigement
Si com sainte ygliseouldra...

Considérese cómo las muchas "fábulas" contienen la verdad única. Por ello resalta tan frecuentemente en sus explicaciones el poeta de Ovide Moralisé la ficción o lo fabuloso (mençoignable) de la antigua mitología (tanto en su representación poética como pictórica):

V. 753 sig.

De Saturnus et de Jovis
Peut l'on entendre en tel sens les fables:
Saturnus est planete errables,
Li plus haulz de toutes les sept.
Pour ce faint l'en tout entreset
Qu'il fu peres et premerains
Et rois ser touz les souverains.

Trente ans demore a son cours faire
Ou zodiace, ou il repaire,
Si a froide complexion:
Pour ce dist l'en, par fiction,
Qu'il est vieuz et tardis ensamble
Ceste estoille est, si com moi samble,
Male et de nuisible mature,
Quar noif et gelee et froidure,
Grelles et tempestes seult faire
Vénir en ce nostre emispere...
Pour ce faint l'en qu'il doit tenir
Es peintures ou il est poins
Une famille en ses deus poins.

La colaboración del erudito editor del Renacimiento ocupa el lugar de la del lector en el prólogo a la Vetula, que apareció a fines del siglo XV, en forma de una carta de un librero al editor francés Jean Prot (vease la traducción en A. Baudoin, Pamphile ou l'art d'être aimé): "Le Pamphile est en effet un livre plein d'agrément, pas gros, mais riche d'essence et de substance...Ce petit ouvrage a pourtant un défaut: il est clair par lui-même, sans doute, mais d'une clarté qui n'est pour ainsi dire que dans les mots. Votre interprétation n'a pas peu contribué à en faire apercevoir le plan général et l'ingénieux agencement... pour peu qu'on crut à Pythagore, on se persuaderait sans peine que l'auteur vous a transmis son âme et son génie" (cf. la mención de Pitágoras en Rabelais; la función del intérprete se concibe aquí como un "desmemuzar o atomizar").

Podemos, además, recordar aquí también la justificación de las que son moralizadoras, que añade Gautier de Coincy a sus milagros de la Virgen (cf. Lommatzsch, Gautier de Coincy als Satiriker, pag. 5):

De ce miracle plus n'i a
Ne mes livres ne me raconte...
Souvent m'est vis, par Saint Romacle,
Queque je sui en plain miracle,
Qu'en prison sui en une barge;
Mes quant sui fors, lors sui au large.
Lors pens e di (s) quanque je vueil.
Quant moi couvient suivre le fueil,
Je ne puis pas avec la lettre
Quanque je prens ajoindre et mettre...
Pour ce les queues i ai mises.

Así, pues, donde el narrador de leyendas se toma verdadera libertad es en la explicación moral de un texto dado (libro); cuando comenta y glosa, se siente a sus anchas "en alta mar"; cuando no, es esclavo de su texto. Dada la importancia del texto para la vida medieval, se comprende el orgullo con que los poetas medievales citan sus fuentes (el libro que tuvieron delante como modelo), pero también la falta de libertad engendrada por la servidumbre de la fantasía creadora a un texto. En el fondo, Gautier de Coincy es también lector de un solo libro (su modelo o texto) al que quería de son sens le surplus metre.

(13)

De la obra de Juan Ruiz quiero recordar aquí, por su analogía, las enseñanzas que el Dios Amor transmite al Arcipreste, procedente del libro de su "criado" Ovidio: oye y lee dice el Dios al Arcipreste. El mismo Dios Amor está sujeto a un texto, que tiene autoridad sobre su inspirador (una autoridad que se vuelve, por así decir, contra él). Es encantador el verso (612): El Amor leó a Ovidio en la escuela, en el que se somete ingenuamente al Dios a la enseñanza de su poeta. También Juan Ruiz, como otros poetas medievales, gusta de mencionar un "texto", donde nosotros diríamos "fuente"; y ello no por ingenuidad, como piensan algunos críticos modernos, sino porque el li-

bro crea autoridad; 261 Al sabidor Virgilio, como di-
ze en el testo, Engañolo la dueña, Identico sentido
tiene su apelacion a Panfilo, a quien hace responsable
de lo feo del estoria (estr. 883). - Comparese el pa-
saje del Roman de La Rose, donde la "vieja" habla a Bel
Accueil:

Car bien sai que ceste parole
Sera lenc en mainte escole,
Biaus tres dous filz, se vous yivés,
(Car bien voi que vous escrivés
Ou livre du cuer volentiers
Tous mes enseignement entiers...)
Ge vous doing de lire congie...

- (14) Goldziher, Vorlesungen über den Islam (2° edición),
pagina 44, recuerda el desarrollo de una "hagada",
es decir, de una tradición musulmana, que apela al
Profeta: "Mahoma lo ha dicho", vale tanto como "es
verdad y el mismo Profeta le daría su aprobación".
Recordemos el dicho talmúdico: "Todo lo que hasta
fin de los tiempos enseñe algún discípulo inteligente,
puede decirse que fue revelado por Dios a Moises en
el monte Sinai". Es exactamente el de lur sens le
surplus metre.

- (15) Recuérdese el dicho de San Agustín de que el mun-
do es un poema divino: saeculi pulchritudo... velut
carmen magnum... ducens in aeternam contemplationem
speciei Dei. - La comparación del cielo con un libro
tanto en el Antiguo, como en el Nuevo Testamento (Jes.
34, 4; Apoc. 6, 14), la desarrolla frecuentemente Cal-
derón de forma conceptista y detallada (cf. Krenkel,
sobre La vida es sueño, v. 633 sig., y El Mágico pro-
digioso, v. 346 sig.), y también aquí aparece la opo-
sición entre texto y comentario. En el primero de los
pasajes citados habla el rey Basilio de sus estudios
astroológicos "en los libros" del cielo (v. 640 sig.):

"Estos leo tan veloz, Que con mi espíritu sigo Sus rápidos movimientos Por rumbos y caminos. ¡Pluguiera al cielo, primero Que mi ingenio hubiera sido De sus márgenes comento Y de sus hojas registro, Hubiera sido mi vida El primero desperdicio de sus iras! "; El espíritu humano comentario al margen del libro de la creación!

16)

Alano de Insulis: "Omnis mundi creatura / Quasi liber et picture / Nobis est et speculum". Sobre la "pintura" de Dios, vease Calderón, La Sibila del Oriente: "el trável mas pequeño / del pincel de Dios es rasgo". En Las Rosas de Rilke, obra escrita en francés, los pétalos de la rosa son hojas de un libro mágico en las que el misterio de un secreto en sueño vibra al unísono con el "texte des choses".

17)

El mismo sentido entrañan algunas de las narraciones de doble filo intercaladas en el poema; así, por ejemplo, la historietita de "Don Pitas Pajas, un pintor de Bretaña", quien antes de partir para un largo viaje le pinta a su mujer bajo el ombligo un corderillo y al volver, al cabo de dos años, encuentra en su lugar un crecido carnero, que había pintado el amante de su mujer, quiere demostrar sin duda, como se ve por la réplica de la mujer:

¿Cómo, monssseñer,

En dos años petid corder non se fazer carner?
; Vos veniesedes tenplano é trobaria des corder!

que el marido no debe "olvidar" a la mujer. En efecto; la mujer invierte la situación con la lógica aparente de su respuesta y en vez de su evidente falta es la falta de su marido la que pasa a primer plano, gracias a la aguda "risposta" o "fiore di bel parlare" al estilo de la primitiva novela italiana (nótese que con fino.

sentido erístico y lingüístico la respuesta se da en una lengua extraña chapurreada, lo que contribuye a hacer perder su gravedad al hecho al aparecer envuelto en una atmósfera de juego) y en todo caso queda en el lector sin resolver el equívoco ¿es culpable la mujer? ¿lo es el marido? Beroaldo de Verville, Le moyen de parvenir, tesis LXXIV, sustituye el corderillo por un asno y la ambigua agudeza final (O ah! dit-il, en grande admiration, voilà bien mon asne; mais su grand diable soit qui me l'a basté!), con lo que despoja a la historietta de la lógica aparente, que abonaba a la mujer, y de la duda de la decisión; en su lugar aparece en Beroaldo de Verville el regusto en la lascivia del cuento y en la obscena anfibología de la agudeza (parler en parolles couvertes es en él sólo un pretexto para llamar a las cosas por su nombre). La Fontaine en su fábula "Le bêt", vació el cuento de su segunda intención, dejándolo reducido a un simple epigrama verbalista. Pero a Juan Ruiz no le basta este doble filo de la historietta; en la estr. 485 (en la que saca la aplicación moral práctica) y sin dejar apagarse el efecto producido por el cuento, pasa del marido, que no debe dejar sola a la mujer, para no dejar el sitio libre al amante, al amante que quiere ganarse la voluntad de una mujer y le da al efecto una serie de consejos; estos dos temas contradictorios están enlazados solamente por el problemático "olvidar" (ahora: desque te lo prometa guarda non lo olvides); finalmente, habla el poeta de las ventajas de que el marido trate bien al amante de su mujer y del poder del dinero - tomando pie para ello de las dadivas del marido a los amigos de su mujer -. Se ve cómo la moralización es meramente formal, es decir, una formulación ética deducible de una narración y no una tendencia en el sentido de una moral determinada y claramente delimitada. También aquí es la moral un juego del espíritu y no exclusivamente instrucción ética o cura de almas. Moraliza, valga la expresión, "sobre la marcha". Todo

obrar humano es tan polivalente que no se puede establecer como norma fija un quehacer moral, una acción determinada. De aquí que dé pie a tantas objeciones y sea tan poco convincente la oposición entre el bueno y loco amor, en que se basa el libro: así, cuando pide a Dios el poeta que le ayude en sus aventuras amorosas (694), como todavía acontece en los países meridionales; cuando se dice de la monja fantaseadora y enamorada que aunque consideraba este amor como erranza contra mio Señor (1501), sin embargo en locura del mundo nunca se trabajava (no podemos compartir el entusiasmo de Cejador sobre esta "delicada" pintura del "amor platónico"); cuando nos dice en 932/3 que el libro se llama de buen amor por la tercera, a la que da este nombre (por eufemismo); cuando la muerte de la tercera le da ocasión para componer una danza macabra con una plegaria por la salvación de su alma y un piadoso epitafio. No me atrevo a considerar como meramente irónicos los versos de la estr. 1.570: "Cyerto en parayso estas tu assentada. Con dos martyres deus estar acompañada" (variante T: "con los martires deus estar acompañada"), como hacen Cejador, Tacke, etc.; el dolor por la pérdida de una hábil colaboradora ha insuflado espontáneamente en esos versos acento de sinceridad y no hay necesidad de pensar en que el poeta quiere engañarnos o burlarse. Todas las dificultades con que tropieza el romanista para comprender el Libro de buen amor radican en que no tomó, en consideración lo que enseña C. Müller (Dtsch. Vierteljahrsschr. 2. págs. 681 sig.), sobre "gradualismo y dualismo" en la Edad Media. Las leyes éticas en la Edad Media, subordinadas como están a Dios, tienen una realidad objetiva; pero no determinan en abstracto que esto es bueno y aquello malo en todos los casos, sin que existen distintos grados, pues puede ser bueno en un grado lo que es malo en otro. No conoce la Edad Media el moderno "sí o no", sino un sic et non. "La comprobación del

objetivismo moral en la literatura no quiere, naturalmente, decir que todos los poetas hayan creado obras moralmente puras ni que no hayan podido tratar asuntos lascivos y maliciosos; quiere solamente indicar que la valoración moral, allí donde aparece, se refiere consciente o inconscientemente a una norma transubjetiva". Del discurso del poeta alemán Hartmann sobre la fe, discurso que coincide con la autorización escolástica del placer terrenal, cita Müller la frase: "des fleisches wolust daz ist der sêle vollust", con la siguiente limitación relativista: swar si ubit ze unânze unde si durch got ne wil lâzen; exactamente igual recalca el Arcipreste el con natura en los placeres amorosos; sólo el ome de mal seso se conduce sin medida (73).

(18) Ya Krauss establece un paralelo entre esta escena y otra similar del Quijote. Al comparar el proceder del rribaldo con el de Sancho, halla que el primero presta atención (activista) a la cuestión de hecho (en vez de a la de derecho). Yo considero el activismo del rribaldo más encajado en el gradualismo de la Edad Media.

(19) En Rabelais, que utiliza esta misma escena en su Pantagruel, la alegría por la mímica se ha independizado como actuación viva del hombre y de la vida: Panurgo, el dominador intelectual de la vida, es una especie de Pan-actor, que imita todos los gestos posibles con movimiento histriónico. La oposición entre la definición erudito-pedantesca de un gesto y el sencillo gesto popular constituye a su vez una burla de la pedantería violentadora de la vida; la vida es sencilla; el comentario a la vida es lo pesado. El gesto es aquí claro y diáfano; la palabra que lo acompaña sirve sólo para oscurecer su claro sentido. Nos hallamos ya muy lejos de la concepción medieval del signo.

- (20) Podemos recordar aquí los formularios de cartas sobre adulterios, entreveradas de citas bíblicas y formando breves novelas, de la Rosa Venaris del Maestro Boncompagno (siglo XIII) estudiadas por Baethgen (Dtsch. Vierteljahrsschrift, 5) y que muestran algunas coincidencias incluso temáticas con el Arcipreste. Rheinfelder (Kultspr. u. Profanspr., pág. 150) señala cómo "en el erudito medieval la ortodoxia y la formación teológico-litúrgica pueden marchar de la mano de la relajación moral".
- (21) ¿Cómo es posible que creyera este erudito que libro de buen amor equivalía a "libro de alcahuetería", porque una vez Juan Ruiz insinúa de broma que ha titulado su libro de buen amor por la tercera? Nótese que esa indicación ocurre en la estrofa 933, no al principio de la obra. Tiene razón, en este punto, Cejador: "Es salida humorística y desenfadada del Arcipreste, pues iría contra lo bien asentado por el mismo"; Cejador interpreta acertadamente la estrofa entera. Las palabras del prólogo en prosa, en que se apoyaba también Bonilla, no son, a juicio mío, necesariamente del poeta, ya que aparecen en el código S.
- (22) En términos parecidos se expresa también en la página 580: "Por lo demás, la poca seriedad con que tomaba el Arcipreste sus propositos moralizadores (al exhortar a las mujeres a que escarmentasen leyendo el relato de doña Endrina, estr. 829) se ve en el hecho de que inmediatamente pasa a contar una nueva aventura amorosa, como sintiendo un respiro al poder zafarse del tono grave y untuoso". Yo no veo en parte alguna ese "respiro" del Arcipreste, que graciosamente le atribuye Tacke, sino más bien una insistente formulación de la enseñanza (; guardat! esta palabra enmarca reiteradamente la fabula moralizadora, repitiéndose dos veces antes y cuatro veces después; también antes y después abrit (vuestras) orejas). Una vez terminada

edificadamente una historia, viene otra; por ello comienza sereno e inofensivo la segunda: "estando yo después de esto sin amor y sin preocupación..."

(23)

Basta con leer, en la obra de E. Gilson L'esprit de la philosophie médiévale, el capítulo "L'amour et son objet", para comprender que para la filosofía medieval, que arranca de "De arte amatoria", de Ovidio, "l'amour humain commence nécessairement par être un égoïsme et un amour charnel"; "l'ascèse de la moral chrétienne... au lieu de mutiler le désir en niant son objet..., comble le désir en lui en révélant le sens...; un bien infini nous attire"; "ce que saint Bernard nomme l'amour charnel, c'est à dire l'amour de nous-mêmes pour nous mêmes... est donc le point de départ nécessaire de toute l'évolution ultérieure de l'amour, non pas parce que Dieu nous l'impose, ni parce que c'est de soi une chose excellente, mais parce que, sans cet amour, nous ne pourrions pas même subsister. Pour pouvoir aimer Dieu, il faut vivre, et, pour vivre, il faut s'aimer soi-même". Teanse, después de estas líneas, las estrofas 71-76 de la introducción del Libro de buen amor, en las que se alude a los fundamentos naturales de toda vida humana; el mundo se afana por dos cosas: "por aver mantenencia" y "por aver juntamiento con fembra plaçentera" (cf. Buceta, RFE 12, págs. 56 sig.) Hombres y animales se aparean segunt natura y con natura (esta equiparación de hombres y animales ocurre frecuentemente; así, dueña y todas las fembas se engloba en un concepto sólo con todas las animalias en 631); el hombre irracional es el único que no guarda medida y quiere repetir demasiadas veces esta locura. El poeta resalta que habla según la autoridad de Aristoteles; ello no obstante, somete las afirmaciones del filósofo a una demostración empírica (por obra). Confróntense a este respecto las afirmaciones de Gilson en el capítulo "Le moyen âge et la nature": "Dans les philosophies

du moyen âge, comme dans celles de l'Antiquité, un être naturel est une substance active, dont l'essence cause les opérations et les détermine avec nécessité. Cela est si vrai que les penseurs médiévaux s'appuient toujours sur l'observation d'une nécessité pour en induire l'existence d'une nature." (Tomas de Aquino: "hoc enim est naturale quod similiter se habet in omnibus, quia natura semper eodem modo operatur"). De esto deduce Gilson una postura científico-inductiva. Se ve la firmeza dogmatica de Juan Ruiz. (Tacke en su trabajo, tan poco filosófico, destaca, al menos, "el carácter genuinamente escolástico-medieval en la idea de Juan Ruiz, acerca del influjo de los astros en el destino humano", l. cit., pag. 557).

(24)

Obsérvese que lo que añade el códice S forma en parte "double emploi" con lo que nos transmiten otros códices (tal precisamente los trozos del principio y las estrofas 575, 1.014, que asimismo rezuman demasiado sabor autobiográfico). De igual manera, la advertencia de que se pueden encontrar algunos manejos y martingalas para el loco amor de posibles aficionados al pecado, advertencia que parece denunciar, a juicio de Menendez y Pelayo, un socarrón en el Arcipreste, esa indicación de un cicerone del vicio se halla en el prólogo en prosa conservado únicamente en el códice S. En vista de ello, tengo mis escrúpulos en considerar la redacción, de que procede el códice S, como una especie de edición "ne varietur"; creo, por el contrario, que más bien la escribió alguien que quiso hacer más "explícitas" las intenciones del poeta y convirtió el estado de la humanidad, según Juan Ruiz, en experiencia vivida y personal del hombre Juan Ruiz. El profesor Appel me comunica amablemente los pasajes de antiguo provenzal, en los que ha encontrado la expresión "prisión" como equivalente de "prisión en esta vida terrena, pecado": Poesies religieuses de Wolfenbittel, edición de E. Levy en Rev. d. langues rom. 31, pags. 173 sig: el autor pide a la

Virgen (exactamente igual que el Arcipreste) su liberación:

de preïçon on ai estaç
XX. ans e plus estres mon grac,
et d'aïquest tormens on eu son,
vos quier, domna, deliuraçon (v. 1243 sig.),

Además, en ZfrPh. XXI, 344 (de especial fuerza probatoria por la expresividad de la metáfora y la gradual presentación de la imagen) en la canción Senhor Dieus belet habla Folquet de Romans (v. 43 sig.) a Dios, cuyos beneficios hacia los hombres ha enumerado, como el Arcipreste:

Gran merce-t clam com om vencutz
que m'aiut, dieus, per tas vertutz;
qu'en peccat sol natz e noiritz
et en peccat ai tan dormitz
c'a pena vei la clara lutz,
que i tieus sans esperitz m'adutz.
En escur vauc com per tenebras,
malantes sui pus que de febras,
en caïtavier jac en pena
e tenc al col gran cadena
que totz sui pesseiatz e frans,
tan fort es dura e pezans.
Glorios Dieus, senher del tro,
si-t platz, deslieura m de preïso.

Estas metáforas pueden derivar de la Biblia (com-párese Job, capítulo 7: "Militia es vita hominis super terram: et sicut dies mercenarii dies ejus... Numquid mare ego sum aut cetus, quia circumdedisti me carcere?.. Peccavi, quid faciam tibi, o custos nominum?, quare posuisti me contrarium tibi...?"). Juega también su parte la cautividad babilónica, que fue para Israel el tiempo de la purificación de sus pecados. Finalmente, entra también en esta misma esfera semántica el desa-

rollo románico de captivus (italiano cattivo "malo, desgraciado", etc.), que significaba primitivamente "en poder del demonio, del maligno (cf. REW, tercera edición, s. v, captivus). El doctor Scheludko llama mi atención sobre el pasaje de San Ambrosio (Migne, 16, 384): "...vere haec est captivitas, ubi animae a peccato captivae ducuntur ad mortem et a diabolica dominatione possidentur", y de San Hilario (Migne, 9, 486, parr. 4): "gravior est animae quam corporis captivitas", pensamiento y metáfora que aparecen también en otros escritores (San Pedro Damiano, An. Hymn., 48, 61): "me de vinculis tot culparum libera" o (An. Hymn., 40, 95 (s. XII-XIII): "educ vinclos de lacu miseriae", expresión en la que, con clara referencia a la liberación de Daniel de lacu leonum, como en las plegarias épicas medievales (y también en Juan Ruiz), se alude a la vida terrena. Los vincula (vincula diaboli ocurre frecuentemente en los himnos) reaparece en la cadena al cuello del antiguo texto provenzal citado arriba (cf. también en la "Rosa Veneris", DVIG 5, 52: "quod me dicitis persuasione diabolica sic esse vinculatum..."). J. Jud en Wissen und Leben 1911, pag. 321, recuerda, para explicar el cambio semántico del italiano cattivo, la frase de San Agustín: "per inoboedientiam captivi facti sumus, quia ipse Adam non oboediendo peccavit". Captivus "poseído del demonio", está ya atestiguado en Salonio, Vitae patrum, página 365.- Todavía en el cattivo "desgraciado" del trovador gallegoportugués Macías hay un eco de la imagen de la cárcel, referida espiritualmente a la pena del amor: cf. la poesía (impresa en la Anthol. d. geistigen Kultur au" der Pyrenäenhalbinsel, pag. 294, de Giese), que comienza con la palabra cattivo y contiene el verso: Quen en carçer sol viver, en carçer se vai morrer. Compárense además las palabras del monje en la antigua Danza de la muerte española (LII): "Loor e alabança sea para siempre / Al alto señor que con piedad / me lieua a su Reyno, adonde contemple / Por syempre jamás la

su magestad. / De cárcel oscura vengo a claridad." Como es sabido, toda la poesía "Les prisons" de la platonizante Margarita de Navarra está construida sobre la imagen del "prisonnier piteux et chétif" (cf. la edición de Lefranc, pág. LIII).

(25) Se trata del mismo demostrativo que el de las expresiones españolas "andar por esos mundos (de Dios), por esas calles, etcétera, cuyo origen estilístico han dejado sin explicar tanto Gessner. Zstchr. 17, 349, como Weigert, Untersuch. z. span. Syntax, página 65 (el empleo del antiguo francés cil en vez del artículo en la epopeya es un fenómeno completamente distinto).

(26) Obsérvese la insistencia machacona con que se repite una misma palabra para subrayar la relación entre el sentido de las narraciones intercaladas y la enseñanza moral; así, en 472 sig., se repite cinco veces el término olvidar, olvido (antes y después de la historieta de Don Pitas Pajas); así, también, la reiteración del tema central, casi parenético, en la sátira contra el dinero, donde se repite la palabra dinero, repetición a la que Bonilla (apud Cejador, estr. 490) señaló un paralelo en la reiteración de nurmi en el latín medieval; así la anafora de la palabra arte, estr. 616:

Con arte se quebrantan los coraçones duros...
por arte juran muchos e por arte son perjuros.
Por arte los pescados se toman so las ondas...etc

versos que ya Menéndez y Pelayo, Antol. de poetas líricos castellanos III, pág. LXXXII, relacionó con las repeticiones de ars en los correspondientes pasajes del Panfilo. Incluso en el tratado sobre las mujeres pequeñas (estr. 1.608-17), las dos palabras chico, pequeño, subrayan el tema central al que sirven como

de acompañamiento musical; como preludeo del himno a todo lo pequeño puede considerarse 733-34 (donde la palabra chico se repite seis veces). Finalmente, un parlamento como el de Segismundo en La vida es sueño (II, 19), con la repetición de sueña (todo en el mundo sueña) y sobre todo la forma poética española de la glosa proceden de esta regla retórica tradicional en las escuelas. (Hatzfeld, Ztschr. f. rom. Phil., 52, págs. 707 sig., estudió recientemente "la anáfora en la poesía himnica").

- (27) Compárese a este respecto la incorporación de un tema particular a complejos conceptuales un tanto artificiosos, es decir, a complejos numéricamente más amplios: el tema "no olvides la dueña", se incardina en la siguiente tríada (estr. 472-73): "Mujer, moly-no e huerta syempre quieren el uso". procedimiento este, a juicio mío, de origen catequético (cf. los 15 gozos de María, etcétera). Es característica de nuestro poeta la tendencia a insertar el tema en un arabesco de modismos metafóricos; la narración se enmaraña a cada paso con paralelos fraseológicos (cf. sobre este punto Krauss, págs. 83 sig.). El ejemplo más claro nos lo ofrece la troba cazurra a la panadera Cruz (estr. 115 sig.), en la que bajo una ornamentación retoricista de gótico tardío y complicación métrico-estilística, se nos describe una realidad sencillísima. Merecen destacarse en esa troba los modismos proverbiales, que desvían del tema: tome senda por carrera como un andaluz; a mí dió rrumiar salvado, el conio el pan mas duz; mensajero que la caça ansy aduz (juego de palabras con presento un conejo que sin duda hay que entender en sentido erótico, como me ha sugerido un discípulo; cf. francés medieval connin, conil con la misma significación). También en Francia el "rondel de la indignación" conoce tales artificios y complicación (cf. el rondel de Martín Le Franc, publicado en Glaser, Altfrz. Chrestom. d. späteren Mittelalters); pe-

ro tales juegos de palabras fundados en el sonido (Cruz, cruzada, etc.) proceden, en última instancia, de los himnos eclesiásticos, como indica Hatzfeld, Ztschr., 52, págs. 705 sig., para el antiguo francés.

(28) O, si se quiere, las dos partes, que, conforme a los dos distintos autores, cabe distinguir en el Roman de la Rose, la mundano-narrativa y la didáctico-moralizadora, nos las ofrece el Arcipreste en un solo cuerpo: encarna el Arcipreste a un mismo tiempo a Guillermo de Lorris y a Juan de Meun (nosotros, los modernos, intuitivamente preferimos al Arcipreste-Guillermo de Lorris).

(29) Y el propio autorretrato del Arcipreste aparece en boca de la tercera, sin duda porque por medio de la alcabuzca podía pintarse a sí mismo con mayores atractivos físicos, pero quizá también porque no se atrevía el poeta a hacer en nombre propio una detallada descripción de su belleza. Por lo demás, y a diferencia de Krauss, página 95, yo no encuentro ninguna diferencia entre la citada descripción de la belleza del Arcipreste y la de los provenzales: "Recorriendo los miembros corporales uno a uno, estos poetas aplican a sus ídolos la pedantesca perfección de un canon de belleza; y, sin embargo, en ninguno de los rasgos se transparenta el carácter propio del modelo": estas palabras son igualmente aplicables a los pasajes españoles que estudiamos.

(30) En la descripción, criticada por Lessing, que hace Ariosto de Alcina y que sigue todavía el canon medieval en la enumeración seriada de los miembros corporales lo mismo que en los detalles particulares, a la individualización de la imagen femenina se añade la individualización y autonomía de cada uno de los miembros, que son vistos y presentados por el poeta no sólo para que despierten reacciones y estímulos,

como quería Lessing desde su punto de vista estrictamente técnico, sino para que desplieguen toda su fuerza y belleza específicas ("los pechos, dos manzanas que se balancean como una onda mecida por el céfiro", no sólo produce "estímulo" = "belleza en movimiento", sino que expresa de una manera plástica y visiva la movilidad específica de esa bella parte corporal, la vitalidad de esa fuente de vida). Después de Ariosto no le queda ya al artista sino referir todos los miembros corporales a una fuerza interior que da vida y trabazón a aquellos.- El autorretrato (masculino), que Juan Ruiz pone en boca de su tercera (estr. 1.485 sig.), coincide en el método con el retrato femenino (e incluso en algunos detalles, como, por ejemplo, el ya mencionado de cejas apartadas y sobre todo la maliciosa preterición de los genitales), pero se enfoca desde el ángulo de un rasgo fundamental, el de su carácter de hombre emprendedor, energético y seguro de sí mismo. El retrato grotesco y repulsivo de la serrana (estr. 1.008 1.010), que por lo demás coincide en algunos toques con el del autor, da todavía un paso más en el proceso de descomposición de un cuerpo femenino presentado como repelente hasta desintegrarse en una odiosa masa de miembros animales, algo que recuerda esos cuerpos híbridos de diablos que conocemos por la imaginaria medieval: cabellos chicos negros como corneja lysa, mayor es que de yegua la patada do pisa, las orejas tamañas como d'asnal borrico, etc.; sus mamas se describen en 1.019: A todo son de cítola andarían sin ser mostradas completamente desligadas de su estructura corporal. La serrana es precisamente un vestiglo, un fantasma, un ser apocalíptico, a quien sólo el diablo puede amar (1.011) Frente a la opinión de Menéndez Pidal (Estudios liter, págs. 295 siguientes) sobre el carácter realista de la figura de la serranilla, que se relacionaría con una situación real, la de servir de guía a través de los desfiladeros, yo considero que se trata, por el contrario, de un personaje legendario e irreal, el "hombre

selvático" o la "mujer selvática", un genio de la vegetación o de la fertilidad a la manera del vilain armado de cachiporra que encuentra Calogrenant ante la fuente del bosque de Broceliande en el Yvein de Chretien, como ya indicó W. Giese (Ztschf. f. frz. Spr. 1932, página 492, apoyándose en el artículo de Mulertt: "Das Dämonische des Spukdämons", ib., pag. 72), comparandola con las selváticas (silvaticae) mujeres sobrenaturales, que buscan el amor de los hombres, según testimonio del siglo x. Obsérvese cómo las serranas aparecen enmarcadas en una naturaleza temible y peligrosa; el Arcipreste describe aquí fuerzas de vitalidad ctónica, sin condenarlas teológicamente, y la comparación con su propio cuerpo muestra que se veía a sí mismo con idéntica fuerza ctónica.

(31)

En 704-5 se subraya expresamente el "oficio": Oficio de correderas es de mucha poridat, mas encubiertas encobrimos que meson de vezindat; y lo mismo en 697 la tienda del sabio corredor (como si dijéramos, una agencia). Ya Petriconi llamó la atención sobre este plural; es un plural, por decirlo así, de solidaridad profesional; donde los secretos profesionales de la alcahueta pasan imperceptiblemente a ser secretos pecaminosos de Eva, con lo que la tercera se presenta a sí misma como el mal encarnado:

Si a quantas desta villa nos vendemos las
alfajas
ssopiesen unos de otros, muchas serían las
barajas;
muchas bodas ayuntamos que viene arrepan-
jas,
muchos panderos vendemos que non suenan las
sonajas.

De esta suerte el "nosotros" de la solidaridad profesional se transforma en el "nosotros" de la comunidad en el pecado, que encontramos dos estrofas más abajo en el diálogo entre la alcahueta y el amante:

(la tercera reclama el pago a sus servicios);
a veces non façemos todo lo que dezimos
e quanto prometemos quiza non lo complimos;
al andar somos largos e al dar escasos primos,
por vanas promisiones trabajamos e servimos,

donde merece subrayarse el paso del "nosotros" générico (humano, por decirlo así) de los tres primeros versos al "nosotros" profesional del último verso de la estrofa. La respuesta del enamorado contiene asimismo dos clases de "nosotros" (818):

En lo que nos fablamos (nosotros, los que damos en-
cargos)
ryusa devar avemos (nosotros, los que recibimos los
encargos).

Esta inseguridad en el punto de vista está ciertamente relacionada con la desaparición de las fronteras entre el individuo y la especie. Así se explica también el pasaje de la fábula del ratón campesino y el ciudadano, donde se hace decir al ratón campesino (1.380) Al ome con el miedo non sabe dulce cosa. Tacké comenta así: "Habla aquí el Arcipreste tan a tontas y a locas tan por hablar, que olvida (1. cit., pag. 667). Tacké no ha visto que ya antes "el untuoso lugar común", según lo califica (1.375) huesped esto demanda, solás con yantar buena todos omnes ablanda, esta puesto en boca del convidado raton campesino; y olvida, además, que hombre, en español antiguo, vale tanto como "uno, se" indefinidos. No es, pues que el Arciprete escriba a tontas y a locas, sino que se trata de un trasiego imperceptible de lo individual a lo general. Fòscolo Benedetto ha subrayado este hablar en plural del Faux-Semblant del Roman de la Rose: " quello che ci

dice egli lo intende ripetuto per tutti i suo confratelli: e il ritratto del suo ordine ch'egli vien dipingendo". (Anejo 21 de la Zischr., pág. 67).

(32)

Petriconi señala que la figura de Celestina guarda íntima relación con la vida del pueblo español, pues el español, contrariamente al alemán, se interesa más bien por los errores eróticos que, quizá, por los baquicos (por lo demás, el pensamiento de Petriconi no está expresado con toda claridad). Si ello fuera así, entonces encontraríamos expresados estos errores eróticos con más frecuencia entre los mismos españoles, cuando la realidad, como se sabe, es lo contrario; y las deplorables abreviaciones de los códices del Ar - cipreste muestran justamente lo mucho que se escandalizó la sensibilidad pública con las narraciones relativamente inofensivas de Juan Ruiz (incluso un moderno como Puyol y Alonso habla, a propósito del episodio de don Pitas Pajas, de pornografía). Lo típico nacional español (y, por tanto, medieval, que perdura tan inmovible en lo español) de la figura de Celestina, radica en sus dos rasgos de pecaminosidad y mundanidad: en la figura de Celestina encuentra el católico meridional reflejado lo que en lo más íntimo de su ser despierta las sacudidas más extrañas. La relación del personaje medieval de la alcahueta con Eva pudiera hallarse indicada en el pasaje de Pánfilo, v. 731 sig., donde la muchacha dice a la vieja:

Fructibus, ipsa suis quae sit cognoscitur arbor:
Tu quoque nunc factis nosceris ipsa tuis.
Poma nucesque tuas michi tu dare disposuisti,
Cum tuus iste fuit Pamphilus ante fores.

(Bajo el pretexto de dar a la muchacha nueces y manzanas, la vieja atrajo a la muchacha a su casa, donde se encuentra con el joven).

33)

Fuede observarse igualmente en otros pasajes cómo un nombre propio refluye a su estadio primitivo de nombre común genérico; así, cuando doña Endrina dice (665): Bien así enganan muchos a otras muchas Endrinas; 909: Entiende bien mi estoria dela rija del endrino ... sola con ome non te fyes nin te llegues al espino. El nombre de la madre de doña Endrina, la señora doña Rama (824-5) nació también de un juego de palabras: (812) Sy por vos non menguare, abaxarse ha la rrama. E verna doña Endrina sy la vieja la llama (donde Cejador escribe Rama con mayúscula, con evidente error). Se trata aquí no sólo de nombres parlantes, cuando se dice: Doña Endrina e don Melón en uno casados son (891), sino de la visión de las personas particulares y de los conceptos que en un momento les dan nombres. ¿Por qué doña Endrina lleva el nombre del endrino? Sin duda, porque la blanca vestidura de sus flores simboliza la inocencia (cfs. Zimmern, Kräutersegen), porque su florecimiento anuncia la primavera, y porque también las "espinas" se encuentran en el amor. En cambio, don Melón es el obeso sacerdote que anda por los caminos del amor. Ante estos nombres tomados jocosamente del reino de las plantas, no acaba de parecerme evidente que el nombre de la monja doña Garoza provenga de una palabra árabe que significa "novia" (del Señor); encuentro más natural pensar en el asturiano carozo (vaina de la panoja del maíz" (símbolo de lo baladí); para ga- de garoza compárese la forma secundaria garojc. Es significativa la inconsistencia del nombre, inconsistencia que delata el origen de aquél: don Melón de la Huerta aparece en 881 como don Melón Ortiz - compárese el disfraz pastoril de Don Quijote (II, 67) bajo el nombre de pastor Qijótiz-- pero también, como en Juan Ruiz, los nombres que se dan a los personajes de la novela y drama modernos quieren representar seres humanos parecidos a los que se mueven en la vida, y por ello llevan también al igual que aquellos, nombres fijos y permanentes. En Juan Ruiz los nombres que se dan a los personajes son un medio artificioso de darles vida, sin que por eso el personaje

tenga derecho a llamarse a una vida propia ni a llevar constantemente un nombre fijo. Ello sin contar con que el nombre medieval todavía no se había estabilizado o gramaticalizado.

(34) Parecida disposición de ejemplos que vuelven a probar una y otra vez un mismo principio moral la tenemos en Francia, en los Quinze joyes du mariage, y en los Testamentos de Villon, donde una ficción meramente externa y superficial suple la falta de trabazón interna (en el sentido moderno). Por lo demás, también vemos en la obra citada en primer lugar cómo la novelístico-individual se va separando lentamente el exemplum (cfr. Vossler, Frankreichs Kultur und Sprache, pag. 170 y mi obra Rom. Stiluna Literaturstudien, I, 9); los sucesos se presentan no como sucedidos una vez, sino como virtualmente posibles. Compárese en nuestro libro la manera de presentar un estado de cosas general en los matrimonios (estr. 486 sig.), esto con-tesce a caçadores mill, en la persona de un tal Pedro (que esta por "un hombre cualquiera", según Cejador), en presente (gnómico): y esta posibilidad que encarna el tal Pedro viene inmediatamente después de la historieta de don Pitas Pajas, una historieta que el poeta nos cuenta como un hecho histórico sucedido una vez! Ph. Funk, Uberwelt. u. Welt im Mittelalter (Hist. Jb. d. Görres-Ges., 1931, páginas 31 y sigs.) recuerda la falta de orden en las iglesias góticas, falta que proviene de la multiplicidad de objetos de culto llenos de significación religiosa y "de la posibilidad de encontrar repetidas las mismas figuras en un mismo recinto, incluso en un mismo altar". Hay en la obra de Juan Ruiz (a pesar de la reiteración de lo idéntico) unidad, como la hay en una iglesia medieval, que reproduce siempre las mismas figuras. Guisasola ha subrayado la unidad de la obra del Arcipreste; sólo que la técnica de la digresión y de las repeticiones no basta con retrotraerla a la costumbre de los juglares y a las influencias orientales, sino que hay que explicarla por impulso íntimo del poeta medieval (como pasa también en Villon).

35) La reiterada repetición de ideas, lejos de aburrir al lector, corrobora mas bien la justeza de tales opiniones; ya que precisamente el testimonio común prueba su necesidad y sólo el ut in pluribus nos da seguridad (cf. mas arriba, nota 23, la cita de Santo Tomás de Aquino). Muy afablemente dice doña Venus que quizá sus consejos no hagan sino repetir los consejos de su esposo don Amor (estr. 609):

Serás dello más cierto, yras mas asegurado:
mejor es el consejo de muchos acordado.

36) Comparéense las "catorce cosas" que se atribuyen a don Furón, sucesor de Urraca (1.620); estos catorce defectos se presentan meramente bajo su aspecto cuantitativo (Synon por catorce cosas nunca vy mejor qu'el); por eso va en cabeza el numero, a manera de un programa que se desarrolla a continuación con la enumeración detallada de cada uno de los defectos (conclusión: tal era ni escudero). En cambio, el pasaje paralelo de Marot:

J'avois un jour de un valet de Gascogne
Gourmand, ivrogne et assure menteur.....
Au demeurant le meilleur fils du monde

se fija, ante todo, en lo cualitativo, en la psicología deductiva, que va derivando los defectos de un supuesto dado por la naturaleza (de Gascogne). El efecto de sorpresa del ultimo verso de Marot, así como la humorística benevolencia hacia un criado que le roba, faltan en Juan Ruiz. El tercero don Furón comete también una acción insensata y perjudicial para los intereses de su amo (lee en la plaza pública secretas misivas amorosas) le son extraños los intereses psicológicos del francés

(Es, asimismo, "insensata" la elección de don Furón después de haber pagado la novatada con Ferrand García).

(37) También en la Divina Comedia hay que estar practicando siempre, en última instancia, la misma operación, consistente en establecer relación entre esta vida de ultratumba; y si se da en Dante un "progreso de la acción", ello se debe a que la acción está determinada por la misma jerarquía del reino del más allá.

(38) Este mismo interés domina en la Lucha entre Doña Cuaresma y don Carnal (estr. 1.067 sig.). En estas bataillias, debates, contrasti medievales influyen, indudablemente, dos factores: la psicomagia, es decir, la lucha cristiana del alma entre el bien y el mal, lucha que termina con la victoria del bien, y el mito pagano de la lucha entre las fuerzas de la naturaleza (estaciones, etc.). En la exposición del Arcipreste cabe distinguir perfectamente ambos elementos: por una parte, Carnal geloso (1.075), salvar las almas (1.112); por otra, el triunfo final de Don Amor y Don Carnal, que hacen su entrada precedidos de la primavera. En la movilización de carnes y pescados cobra vida, bajo disfraz cristiano, el sibaritismo pagano. La lucha entre ascetismo y mandanidad termina, como no es infrecuente en nuestro poeta, con la victoria de la última. Lo que en definitiva explica satisfactoriamente tanto la extensión del episodio como la cantidad de actores que intervienen, es el gusto por encontrar relaciones, el "cortejo de emblemas", como dice W. Benjamin, en que aparece envuelta la alegoría. El lector medieval - o el espectador medieval de carnavaladas como la descrita en su obra por el Arcipreste - encuentra gusto en el porqué de tal disposición en los detalles de la caracterización respecto al centro del "cortejo". Cuando en vez de las carnes de animales aparecen los animales mismos en escena (por ejem-

plo, el manso buey en vez del asado buey, el atún de captura tan peligrosa) la "lucha" es para nosotros menos abstracta; pero nada impide al poeta establecer relaciones de lucha completamente inimaginables (así, cuando en l.103 la sardina hace saltar el casco de la cabeza de Don Carnal o cuando en l.116 el pulpo lucha contra pavos, faisanes, cabritos y gansos). La objetivación y materialización de la batalla de principios antagónicos en un torneo ajustado a las reglas medievales (con el reto por escrito en una carta de estilizado lenguaje jurídico) igual, por lo demás, que en la Bataille de Karesme et de Carnage francesa, complica todavía más este juego de relaciones. Me es imposible ver en el gusto medieval por la alegoría una "pedantesca campaña de cristal con el homunculo dentro", que habría dretido Dante con su eros, ni un recurso estilístico propio del arte "regañón" de la Edad Media, consistente en barajar prosa y verso (apreciaciones de Vossler en una conferencia en Colonia). Yo veo, por el contrario, en esa tendencia alegorizadora la manera artística impuesta al hombre medieval que buscaba sentido a las cosas en un mundo creado y caído; y esa tendencia no debe ser valorada desde nuestros prejuicios (humanísticos) modernos. El gusto por el juego de relaciones en la obra artística es reflejo del placer que encontraba el hombre en buscarle sentido a las cosas del mundo: todas las cosas deben con otro sentido hablar. Se comprende la alegoría de Don Carnal, de Don Amor, de Doña Venus como descendientes de los antiguos dioses que están ahora caídos. W. Benjamin, Ursprung der deutschen Trauerspiels, página 225, escribe: "Die drei wichtigsten Momente im Ursprung abendländischer Allegorise (sind) unantik, widerantik; die Götter ragen in die fremde Welt hinein, sie werden böse und sie werden Kreatur. Es bleibt das Kleid der Olympischen zurück, um das im Laufe der Zeit Embleme sich sammeln. Und dieses Kleid ist Kreatürlich wie ein Teufelsleib". Así llega a "la desintegración alegórica" del barroco.

(39)

Nada tiene de extraño que de entre las notas características de las fábulas elaboradas por el Arcipreste subraye Tacke el detalle específico y el realismo español; así, por ejemplo, Juan Ruiz hace que la fábula del ratón campesino y el ciudadano se desarrolle en las localidades españolas de Guadalajara y Monferrado; y así también da una descripción detallada de los manjares que le sirven al ratón campesino. (Por otra parte, debo advertir de pasada que no puedo entrar a discutir los conceptos de Tacke sobre "sano realismo" y "prurito de originalidad", etc.; y que, a mi juicio, no ha sabido contrastar la exposición detallista de Juan Ruiz con su arte generalizador).

(40)

Es significativa la taracea a base de distintos ciclos de poesía consagrados, gozos, trobas, serranillas; casi siempre aparece un manojo de poesías similares. Esto refuerza, naturalmente, mi opinión sobre la condición literaria de las llanadas experiencias del Arcipreste. (Es significativo, por ejemplo, que el itinerario del viaje que dicen realizó el Arcipreste a la sierra pudo trazarlo A. Reyes apoyándose solamente en las cuatro serranillas).

(41)

La consideración, por ejemplo, de que un largo sermón no produce efecto, le facilita el medio para, de una disertación edificante sobre las armas de que dispone el cristiano contra el demonio, el mundo y la carne, pasar a tratar de las mujeres pequeñas. Las continuas interrupciones por medio de enxiemplos y canciones, que no dan un momento de reposo a la narración, sirven indudablemente, para insertar en el poema el gusto que por las combinaciones y el juego intelectual sentía el juglar. Ello explica también el que el poeta acepte desempeñar un papel, por así decir, a la vista del público - el Arcipreste de Hita es don Melón de la Huerta -, así como el chapurrear una lengua extraña (como Pathelin), la enumeración de manjares, de instrumentos de música, etcétera.

42)

La idea sobre la "chanfeable" que expone Schürr en su Altfranz. Epos, pág. 47, coincide en general con la mía (el poeta, según Schürr, "ha hecho el ensayo de elevar el susodicho intercambio (de prosa y verso) a la categoría de recurso estilístico consciente y de infundir así nueva vida a su relato"); sólo que Schürr supone, desde un punto de vista racionalista, que hubo un estadio anterior en el que los poetas utilizaban ese intercambio para ayudar su memoria; y esto me parece insostenible desde un punto de vista artístico. La chanfeable apareció precisamente como canto y narración de una manera consciente de una sola vez. Ensanchar o derribar las fronteras artísticas no es nunca obra de la debilidad, sino de la energía consciente de su fuerza. Un caso como el de la troba cazurra de la panadera la Cruz se presta a la comparación con el uso de la chanfeable de continuar el relato no sólo al margen, sino dentro de la misma poesía lírica y de unir ambos elementos lingüísticamente; el yo cruciava por ella de la estr. 112 alude al nombre de Cruz de la troba; y después de nombrado por vez primera el nombre Cruz en la troba, se hacen juegos de palabras con el nombre en la estrofa 121. Del infiel mensajero se dice en la estrofa 114, conio la vianda, a mi fazie rrumiar, y esta expresión reaparece en la troba A mi díio rrumiar salvado, ligeramente cambiada para acomodarla a la panadera; ahora bien, hasta la troba no sabemos cual era el oficio de la muchacha. Las serranillas están igualmente incorporadas a la narración por su contenido.

43)

W. Krauss (l. cit., pág. 64), no toma muy en serio los "ambiguos avisos" del "charlatán" Juan Ruiz.

44)

Reyes estudia el "popularismo" de los poetas eruditos como Gonzalo de Berceo y Juan Ruiz. Otro tanto intenté yo mostrar en mi explicación con Scheludko sobre los poetas épicos franceses (Ztschr. f. frz. Spr. 46, págs. 196 sig.).

- (45) "La obra del poeta más personal que tuvo la Edad Media española" (Reyes, prólogo a su edición).
- (46) Estando ya en prensa este trabajo he conocido los dos magníficos artículos de Salvatore Battaglia en la revista romana Cultura, 9 (1930), págs. 721 sig. ("Il 'Libro de buen amor'") y 10 (1931), págs. 15 sig. ("Motivi d'arte nel 'Libro de buen amor'"). Me congratulo de haber llegado en varios puntos a resultados semejantes a los de Battaglia.

ARCIPRESTE DE HITA

LIBRO
DE BUEN AMOR

TEXTO INTEGRO EN VERSION DE
MARIA BREY MARINO.

El vierta añejo vino en odres nuevos.

M. Menéndez y Pelayo

EDITORIAL CASTALIA
"OBRES NUEVOS"
VALENCIA, 1954.

PROLOGO

Cualquiera que lo escuche, si hacer versos supiere,
puede más añadir y enmendar, si quisiere;
cuando de mano en mano, téngalo quien pidiere,
cuál pelota entre niñas, tómelo quien pudiere.

(Juan Ruiz, Libro de Buen Amor, copla 1629)

Seguramente, pocos nombres de escritores castellanos despiertan, entre los españoles de mediana cultura, un eco tan concreto como el de Juan Ruiz, Arcipreste de Hita. Para unos, de simpatía, de alegre complicidad, como hacia quien comparte el secreto de una travesura, para otros, de severa repulsa contra lo que estiman desenfado impío y procaz, hipócritamente disfrazado se capa de propósito moralizador. Pero es el caso que estos juicios no son salvo contadísimas excepciones, la consecuencia de un conocimiento directo de la obra de Arcipreste. No hablo, claro es, de quien se dedican al estudio de nuestra literatura, sino, como ya dije, de aquellas personas que en toda clase de profesiones representan el nivel cultural medio e incluso elevado en sectores no literarios.

En efecto, son muchos los que conocen el delicioso elogio de la mujer chiquita, con su picotazo final, inofensivo y juguetón; muchos saben que Juan Ruiz escribió las serranillas, llenas de gracia, y hasta recordarán haber cantado alguna de ellas en los años escolares:

Cerca la Tablada,
la sierra pasada...

¿Quién no recuerda el garbo de doña Endrina, atravesando la plaza del pueblo? Trae a la mente, no ya el insípido pasaje del Pamphilus, en que se funda este relato, sino la frase dedicada a Venus en la Eneida:

et vera incessu patuit dea.

La vieja Trotaconventos, el mur de Guadalajara, el orondo Carnal, el pescozudo Arcipreste son tipos que a muchos han hecho reír, y con ceñudo vade retro recuerdan otros la parodia de las Horas canónicas, la burla hecha a doña Endrina, la sátira contra los clérigos de Talavera, la monjita que aceptó homenajes masculinos y el hecho de que Juan Ruiz relate en primera persona conquistas y descabros amorosos.

Ahora bien, tales recuerdos, tales juicios, incompletos e inconcretos, proceden del retazo antológico, del comentario en el aula, del lugar común entre conversadores; casi nunca de la lectura del Libro de Buen Amor. Y es que este libro, como tantas obras literarias escritas en los tiempos de formación del idioma, es inaccesible para toda persona no instruída en la lingüística ni en la grafía convencional con que se editan los textos arqueológicos.

Indispensables, y desde luego, previas, son las tareas del paleógrafo, del gramático historiador de la lengua, del filólogo, para que nuestras primitivas manifestaciones literarias conserven limpios los vocablos, la frase, el estilo de la época, sin que una palabra mal escrita o la falsa interpretación de un texto cubran de amarillo jaramago el mármol del idioma. Pero no hay que olvidar que, además del interés monumental, de reliquia venerable, que tienen tales obras, conservan otro no menos importante: el estético, de cuyo goce no hay por qué privar a tantos y tantos lectores de lengua castellana solamente porque no están familiarizados con las primitivas formas. El médico y el financiero, el arquitecto y el hombre de leyes,

El estudiante de nuestros Institutos y el que da los primeros pasos en la senda de las letras, el extranjero que quiere conocer nuestra Literatura, el obrero manual, el poeta, el matemático, no deben estar al margen de esta cultura medieval que conserva el meollo y la explicación de nuestro desenvolvimiento literario, si a ello les llama su espíritu de curiosidad o sus aficiones.

Creemos que se trata de un problema de traducción, mejor dicho, de adaptación. Si por medio de traducciones puede admirar a Shakespeare o a Ibsen quien ignora el inglés y el ruso; si a través de traducciones llegan a nosotros Tagore, Virgilio, Ibn Hazm, Goethe, Dostoiewsky, lejanos en tiempo, psicología y cultura, bien podemos intentar la versión de obras escritas en nuestro propio castellano primitivo por escritores cuyo carácter respondió a los mismos estímulos psicológicos que el nuestro, rodeados por la misma geografía, herederos de las mismas culturas.

Conozco el criterio inexorable de algunos eruditos con respecto a este asunto. Para unos, tal intento es una profanación; otros, más benévolos, lo califican de inútil pierdetiempo. Después de meditar sobre las razones que aducen, no alcanzo a ver profanación donde el trabajo de adaptar el texto castellano moderno se hace teniendo en cuenta, con riguroso respeto, la edición paleográfica, cuantos estudios de índole lingüística, interpretativa y literaria se han ocupado de la obra, el examen personal más detenido y amoroso, a fin de que las modificaciones se limiten a lograr la comprensión restando lo más posible a la frescura original. Y en cuanto a la inutilidad del esfuerzo, no creo que lo sea el poner al alcance de quienes son capaces de saborearla, una creación literaria riquísima en contenido de jugosa, cálida y sencilla humanidad.

Copiosa y estimable, aunque no definitiva, es la bibliografía dedicada al Libro de Buen Amor. Pocos estudios de conjunto y bastantes que se limitan a la aclaración de una palabra, de un pasaje. En ellos, la obra del Arcipreste ha sido

desmontada pieza a pieza, y cada una de éstas fue sometida a la lupa filológica, al bisturí lingüístico, al examen de su genealogía literaria. Excelente labor, paciente y muchas veces ingrata gracias a la cual podemos intentar esta idea de renovación. Porque estimamos que el erudito y el investigador no han de ver la meta de su trabajo en exhumar; esto es un trámite, más aún, el punto de partida. La finalidad es vivificar el hallazgo para que sea posible ofrecerlo a la cultura presente de manera que despierte evocadora emoción de las épocas pasadas, sin producir ni la indiferencia forzosa de lo ininteligible ni el escalofrío que provoca la contemplación de una momia. ¡Lejos de nosotros el rabioso afán de hurgar, escarbar y revolver sin ton ni son para no conseguir otra cosa que apagar un rescoldo lleno aún de calor vivo y convertirlo en cenizas incapaces de resurrección!

Existen, además, selecciones acertadas y alguna edición completa, pero, que sepamos, sólo un intento de adaptación moderna: la del Sr. Canales Toro, en Chile, hecha con un criterio excesivamente amplio.

Así, aunando nuestro modestísimo esfuerzo al científico trabajo de tanto ilustre comentarista, ofrecemos esta versión del Libro de Buen Amor. Después de análisis e interpretaciones (entre los que - todo hay que decirlo - hay alguno por cuyo autor debemos rogar a Dios para que le aumente la sensibilidad) convendría también escuchar lo que Juan Ruiz nos dice lisa y llanamente.

Llaneza y lisura de espíritu y de expresión buenas para ser captadas por sus contemporáneos, pero que para el lector de hoy, aun para el iniciado, aparecen enigmáticamente envueltas en la niebla de palabras desconocidas y giros desusados. Difícil, difícilísimo ha sido el trabajo, pues a cada paso surgía la lucha entre el deseo de conservar y el de aclarar. Además existen todavía muchas dificultades y muy espinosas no resueltas por la investigación; otras en las que los investigadores se inclinan hacia soluciones dispares. Hay también la limitación que supone el verso; en un lenguaje apretado, conciso y lleno, como el de Juan Ruiz, donde toda palabra, aun la que pueda parecer menos esencial, está cargada de sentido, el aciert

en la versión es realmente problemática. La expresión de humor, ternura, indignación, picardía, devoción, depende, en ocasiones, de un acento en el ritmo, de un adjetivo, de unir o no dos oraciones, incluso de la rima escogida para el caso.

Creo que el reproche que de verdad se me puede hacer a priori es la audacia, pero si es cierto que audaces Fortuna juvat, sólo deseo que lo haga en mi propósito de llevar a los lectores de lengua castellana el regalo de un libro bello.

Insisto en que no es ésta una edición para eruditos, aunque en sus estudios se apoya. Va dedicada de modo específico a quienes no lo son; a lectores, no a sabios de la Literatura. No obstante, aparte algunas noticias sobre autor, época y vicisitudes del Libro, expondré también unas cuantas consideraciones con las que intento justificar el criterio adoptado por mí al tratar de resolver las distintas cuestiones que se me han planteado, para lo que siempre procuré, en lo posible, fundarme en alguna razón.

LA ÉPOCA.

Echemos una mirada de conjunto sobre la situación de España en los años vividos por Juan Ruiz, a fin de situar mejor el momento histórico en que escribió su obra.

Apareció el Libro de Buen Amor en pleno siglo XIV. Los dos grandes estados de la España cristiana estaban regidos por monarcas capaces de sostener el cetro con firmeza: Alfonso XI (1312-1350) en Castilla; en Aragón, después del benigno Alfonso IV (1327-1336), Pedro IV (1336-1387). La guerra de reconquista llegaba ya a la última fase y los musulmanes de la Península, reducidos al sur de Andalucía, perdieron el dominio del Estrecho ante las armas de Alfonso XI y Pedro IV (1340, batalla del Salado; 1344, toma de Algeciras). El siglo XIV hubiera podido ver el fin de esta guerra si la política interior, cada vez más turbulenta, la preferencia que Aragón dedicaba al Mediterráneo y la pérdida del temor al poderío

musulmán no hubiesen detenido la ofensiva impetuosamente llevada por Alfonso XI hasta que murió en el sitio de Gibraltar.

Aparte las preocupaciones peninsulares de reconquista, organización interior y convivencia entre los distintos reinos ibéricos, España tuvo durante la Edad Media contacto con Europa, si no continuo, sí importante y de resultados bien perceptibles. Las peregrinaciones a Santiago, con su ruta internacional; el intercambio de príncipes y princesas en bodas de sangre real, factor de gran importancia en costumbres, instituciones, literatura, arte y política; la venida de caballeros de otros países a combatir contra los musulmanes en campañas que habían obtenido del Papa la consideración de cruzadas, etc. Esto, en Castilla que, además, por sus continuas relaciones con Cataluña y Aragón, siempre orientados hacia el Mediterráneo europeo, tenía en la frontera del este una ventana bastante amplia, sobre el panorama extrapeninsular. En los días del Arcipreste hacía poco más de un cuarto de siglo que Alfonso X había tomado parte muy activa en el tablero europeo con su pretensión al Imperio Alemán. En Navarra, cuya historia se entrecruza forzosamente con la castellana, reinaban, desde el siglo XIII dinastías francesas, y en el XIV, en vida de Juan Ruiz, dos reyes de Francia lo fueron también de aquel país.

Pero si es innegable que España no estaba aislada, ni mucho menos, del conjunto europeo, no es menos cierto que los musulmanes, enemigos oficiales durante siglos, por no cristianos y por invasores, dejaban en su retirada cada palmo de terreno impregnado en arabismo. Además, en el flujo y reflujo de las fronteras, según la marcha de la guerra, cambiaban de dueño las regiones que, naturalmente, no se vaciaban de habitantes musulmanes para dar paso a los cristianos, o viceversa, sino que unos y otros convivían en la ciudad, en la comarca que unas veces era mora y otras cristiana. Por mucho que la separación oficial existiese, el roce y, por tanto, la influencia de todo tipo llegó a mucho más que a lo externo de un método de cultivo, de una manera de ornamentar edificios o de combinar una estrofa; llegó a ser uno de los elementos psicológicos de lo español, por lo menos desde el Duero hasta Tarifa.

El mismo Alfonso X, que, con la vista puesta en el centro de Europa, aspiró al trono alemán, dirigía personalmente los trabajos que en Toledo y en Sevilla realizaban sabios y traductores árabes, judíos y cristianos en científica colaboración.

En el centro de Castilla la Nueva, habitada por cristianos, mudéjares (musulmanes que permanecían en territorio cristiano) y judíos, cuya potencia financiera y nivel social y cultural eran muy apreciados, vivió Juan Ruiz; este ambiente de inter-influencia psicológica le rodeó y contribuyó a formar sus ideas, sus puntos de vista, gustos y modo de expresión. Coexisten la espiritualidad mística de la Edad Media europea, el humor de sus juglares, la moralidad de sus predicadores y tratadistas, la protesta rebelde de los goliardos con la espiritualidad táctil, por decirlo así, de los musulmanes que no teme a la carne como a uno de los enemigos del alma ni concibe tal posibilidad. Lecturas europeas y charlas con mudéjares; en la iglesia, sincera devoción ante un Cristo gótico; en la calle, música morisca, mercaderes judíos; en la mente, el estudio de las últimas disposiciones conciliares se cruza con el deseo de que salgan bien unas coplas en zéjel para la juglaresa mora.

Imposible prescindir de ninguno de los ingredientes de aquella época española si queremos comprender la obra de Juan Ruiz, muchas veces calificada de enigmática. Tanto más compleja cuanto que su autor no fue un hombre cuya órbita se haya desarrollado en un solo sector de la sociedad, cortesano, militar, conventual o artesano. El Arcipreste de Hita pudo, desde su Arciprestazgo, relacionarse con unos y otros, escuchar, conversar, conocer y sentir, respirando plenamente la atmósfera de su tiempo.

EL AUTOR.- Por sus obras los conoceréis. Nunca mejor que en este caso se puede aplicar tal afirmación, porque de Juan Ruiz no sabemos absolutamente nada más que los datos que él mismo deslizó en su Libro de Buen Amor:

nombre, cargo y fecha de las dos ediciones del Libro. Tan sólo se puede añadir una noticia negativa encontrada por Tomás Antonio Sánchez en el siglo XVIII; que ya no era Arcipreste de Hita en 1351 porque en este año figura como tal Pedro Fernández.

El Libro está escrito en primera persona, lo que no quiere decir que sea autobiográfico; se trata de un recurso literario frecuente en obras didácticas y más si la enseñanza se apoya en ejemplos en que el protagonista sale malparado, pues si es el propio autor quien se pone en ridículo parece que resulta más simpático y gracioso. Pero aparte la ficción de las aventuras relatadas hay unos cuantos detalles que se vienen teniendo como posibles en la biografía de Juan Ruiz:

1° Que el Arcipreste fuera natural de Alcalá de Henares, basándose para ello en la copla 1510.

2° El autorretrato contenido en las coplas 1485-1489. Descripción realista y concreta si las hay, correspondiente al tipo de hombre moreno y sanguíneo.

3.- Cuestión muy debatida y sobre la cual no se han puesto aún de acuerdo los comentaristas: la prisión varias veces mencionada en el Libro de Buen Amor. ¿Estuvo preso efectivamente el Arcipreste, por orden de la autoridad eclesíastica? Si lo estuvo, ¿por qué causa? ¿Escribió el Libro cuando se hallaba encarcelado, o antes? Si antes, ¿fue el Libro de Buen Amor la causa del castigo?

Con muy sólidas razones ha sido negada tal prisión, estimando que, al lamentarse de ella el Arcipreste varias veces en el transcurso de su obra, se refiere a la retórica prisión del espíritu en este valle de lágrimas e impurezas. Pero últimamente Gonzalo Menéndez Pidal vuelve a valorizar como dato biográfico aquellas lamentaciones, y la verdad es que, en efecto, cuando se trata de prisión retóri-

ca las quejas suelen caer sobre el pecado, sobre nuestra flaca naturaleza, etc., no sobre el prójimo, que en este caso retórico está tan preso como el poeta. En cambio, Juan Ruiz, como bien dice Gonzalo Menéndez Pidal, acusa, atribuye su inmerecida prisión a los enredadores, sobre quienes pide que caiga el castigo.

¿Por qué sufrió Juan Ruiz el encarcelamiento? A la inseguridad de la prisión se añade el desconocimiento de la causa. ¿Libertades de conducta? ¿Crudezas, irreverencias en sus escritos? A pensarlo se inclinan quienes ven en la obra de Juan Ruiz el reflejo de una conciencia excesivamente amplia. Mas, ¿gen qué se fundan para tal afirmación? En que, viendo malicia donde puede haber sinceridad, interpretan que Juan Ruiz, relleno de hipocresía, dice que se propone moralizar, y con tal pretexto escribe un ars amandi en el que se complace en figurar como protagonista. Suficientemente establecido está ya el sentido puramente literario de tal primera persona, pero, además, el mismo Arcipreste, luego de presentarsenos como nacido bajo el signo de Venus, perpetuo servidor de damas, etc., recoge velas diciendo que

aunque comer no pueda la pera del peral,
el sentarse a la sombra es placer comunal.

(COPIA 154.)

Se fundan también en que la parodia de las Horas canónicas, la descripción del cortejo de don Amor, la sátira contra los clérigos de Talavera suenan en sus oídos como irreverente profanación sin ver que se trata de combatir por el ridículo lo que los Concilios venían tratando de reprimir con sus severas disposiciones. La religiosidad acendrada de la Edad Media sabe perfectamente que al emplear frases litúrgicas en tal tipo de parodias lo que se ridiculiza o menosprecia no es la Religión, sino el pecado de quienes la toman como pantalla. Esa misma firme piedad es la que permitió que se esculpieran capiteles de catedrales, que se miniaran libros de horas con escenas que entonces eran pura broma y hoy nos parecen chocantes. Unamos este sentido religioso a prueba de parodias a

lo que dijimos del influjo árabe respecto de la no radical separación entre alma y cuerpo, entre naturaleza y moralidad y podremos aceptar sin esfuerzo que Juan Ruiz diga, y lo diga sinceramente, que en su Libro se propone enseñar a escoger el bien.

Precisamente una faceta del carácter del Arcipreste de Hita que aparece a través de su Libro de una manera destacada, sin que haya que acudir a sutilezas para percibirla; es su profunda y arraigada fe; entre las picardías y burlas, filosofías, lamentaciones y peroratas, está la armazón solidísima de la creencia religiosa que no culmina, a mi entender, en las composiciones devotas, sino en momentos dispersos en el Libro de Buen Amor, como la confianza en Dios tantas veces manifestada; como el trozo lleno de hondo dolor y poesía emocionada en que, al increpar a la muerte, la acusa de haber intentado matar a Cristo.

¿Pudo ser el Libro de Buen Amor la causa del castigo padecido por Juan Ruiz? Quizá antes de afirmarlo debemos considerar el siguiente razonamiento: si el Arcipreste, según noticia que da el copista de la segunda edición de su Libro de Buen Amor, fue encarcelado por orden del Arzobispo de Toledo don Gil de Albornoz, que ocupó la Sede los años 1337 a 1350; si la primera vez que salió el Libro fue en 1330; si por su desenfado y por la conducta del autor fue éste encarcelado, ¿es lógico pensar que, durante la prisión, se dedicara Juan Ruiz a preparar una nueva edición del reprobado libro y que tal edición apareciera, como apareció, en 1343, ocupando todavía don Gil la Silla de Toledo?

En el terreno de la conjetura queda, pues, cuanto se relaciona con la prisión de Juan Ruiz, y ello me permite señalar, por lo que valga, un pasaje del Libro en que acaso pueda fundarse otra conjetura en nueva dirección.

El Arcipreste se nos muestra en su obra como hombre de buen humor, jovial y humano, recomienda siempre la

buena voluntad hacia el prójimo, tiene pronta la caritativa sonrisa hacia los errores y cree firmemente en el amplio perdón de Dios que acoge al pecador contrito. Su sátira no es agria ni sañuda, sino regocijadamente burlona y desenfadada; sus plegarias son tiernas, sinceras, doloridas a veces, pero sin acritudes ni trenos. Es, sin duda, hombre que comparte el criterio de que un santo triste es un triste santo, y la alegría de su espíritu está esparcida por todo el Libro. Hay, sin embargo, algo que consigue ponerle de mal talante; la mormuración, el falso amigo que de frente adula y a espaldas calumnia; a los traidores, a los enredadores echa la culpa de las penalidades que sufre, y en un momento en que, por cierto, no habla de la prisión, asunto que por ser personal pudiera apasionarle, sino en el curso de la disputa con don Amor, al acusarle de engañador, suelta esta andanada:

Toda maldad del mundo y toda pestilencia
está en la falsa lengua de engañosa apariencia;
decir palabras dulces que fingen avenencia
y hacer obras malvadas, conservar malquerencia
Quien mucho lisonjea y a sabiendas desdora
tiene corazón falso y lengua engañadora.

Y acaba la cuarteta con estas exclamaciones, en un arranque de ira nada en consonancia con el lenguaje apacible del Arcipreste:

¡Confunda Dios el cuerpo donde tal alma mora!
¡Arranque Dios del mundo lengua tan destructora!
(COPIAS 417-418.)

Este furor, indignado aquí contra la calumnia y la falsía, surge también en otro momento. En el pasaje en que don Carnal, vencido, ha de hacer confesión de sus pecados, el Arcipreste diserta largamente acerca de las condiciones que ha de reunir la confesión para ser válida; digresión extensa y que parece traída por los cabellos incluso en este libro en que hay tantas. Con la particularidad extraña de

que dedica a una de las condiciones del confesor - la adecuada jurisdicción sobre el penitente - más espacio y más empeño que a todas las del pecador, y empleando un tono entre quejoso y acusatorio, que parece guardar algún resquemor personal contra los clérigos que

oyen en penitencia a todos los errados,
sean sus penitentes, sean otros culpados.
(COPIA 1144.)

Gran importancia da a tal ligereza y con solemne severidad advierte que

No debe meter nadie su hoz en mies ajena,
pues causa injuria y daño, merece mucha pena.
(COPIA 1146.)

Insiste sobre ello una y otra vez con toda clase de argumentos y pregunta con irritación, al hablar de los que no siendo más que simples clérigos, se atreven a dar la absolución de pecados reservados al arbitrio de las Jerarquías eclesiásticas superiores:

¿por qué el clérigo simple se muestra tan osado?
(COPIA 1149.)

Y más adelante, con un acento personal quizá no simplemente retórico (no olvidemos que es Arcipreste), increpa:

Vos, don clérigo simple, guardaos de este error,
de parroquiano mío no seáis confesor,
allí donde no os toca no seáis juzgador;
no pequéis por juzgar a ajeno pecador.
(COPIA 1154.)

Basada en lo antedicho y tan sólo como sugerencia, propongo la posibilidad de que el origen de las cuitas de Juan Ruiz haya estado en alguna rencilla de tipo distinto

a la cuestión de la vida disipada, etc. ¿Quizá algún rozamiento jurisdiccional dió lugar a malquerencias y manejos bajo cuerda (Juan Ruiz se queja de traiciones), que dieron como resultado la prisión del Arcipreste?

Tales son los nebulosos rasgos que se pueden ofrecer de la persona de Juan Ruiz. A través de su obra podemos imaginar un hombre de buen humor que acaso en ocasiones sintiese la conciencia cargada por una irreprimible simpatía hacia la vida terrenal; con la lengua y la pluma dispuestas para contar historias risueñas; con la manga más ancha que estrecha, amplitud, por otra parte, nacida de la comprensión y la piedad hacia la flaca naturaleza humana, no del vicio.

El Arcipreste cree que se consigue más haciendo reír que haciendo llorar, por eso escribe su libro en tono divertido; sabe que para hacerse entender de la gente hay que hablar su idioma, y así emplea ejemplos y razonamientos al alcance y al gusto del pueblo a quien se dirige y con quien se encuentra comodo formando parte de él.

Poco ducho en la técnica literaria, desproporcionado, con un plan de composición escasamente perfilado, aprovechando temas de aquí y de allá, el Arcipreste posee la gracia, el don de observación, la espontaneidad fragante, el vigor para convertir lo consabido en novedad, de tal modo que la Poesía anda entre sus estrofas sana, joven, bella y sin afeites.

Poesía personalísima y original la de Juan Ruiz, a pesar de que sus cuentecillos sean de ISOPETE sacados, aunque los amores de doña Endrina y don Melón tengan su antecedente en la comedia Pamphilus, aunque don Carnal y doña Cuaresma hayan tenido anteriores peleas, aunque la tienda de don Amor se parezca a otras ya descritas y la belleza femenina preferida por el Arcipreste tenga coincidencias con la que agrada a muchos varones de allende los Pirineos o del otro lado del Estrecho, de cruz o de media luna.

La belleza y la originalidad de la poesía que encierra el Libro de Buen Amor está en lo que su autor puso en él de su cosecha, en el aderezo de las historias, el gracejo de la palabra, el paisaje que sabe hacernos contemplar, las serranas que sueñan con causar la admiración de sus paisanos con toca listada, joyas de latón y pandero retumbante, en los toros que, en un momento de alarma, alzan la cabeza y erizan los cerros con sus astas, en los mil primores de frase y pensamiento.

El carácter nacional de Juan Ruiz le hace coincidir en diversas facetas con el de nuestros escritores representativos: gusta de los refranes, como Cervantes; ama las cosas chicas, como Azorín; respira a sus anchas en Castilla, como Antonio Machado; juega poniendo nombres adecuados a la significación del personaje, como Galdós bautiza a Santiago Ibero, a Solita, al Sr. de Pez y a las de Miau; le agrada recorrer caminos y contarnos sus idas y venidas, como a Cela. Sus fantasías tienen siempre los pies en el suelo; aun lo menos próximo a lo material - las visiones, los sueños - está basado en la vida real, cualidad ésta tan reciamente castellana que se refleja en nuestras manifestaciones más espirituales, permitiendo a la sutilísima Teresa de Jesús escribir sus Moradas y emplear un lenguaje que es la llaneza misma.

Un castellano poeta, de conceptos morales claros y rectos, pero alegres; de formación intelectual cultivada (clerécía), pero cuyas preferencias se inclinan a lo popular (juglaresco); un hombre de buena voluntad, deseoso de enseñar el buen camino riendo y disculpando, pero que sabía también burlarse con sorna y causticidad de los hipócritas, lo que quizá le llevó a pillarse los dedos y a dar con sus huesos en la prisión, si estuvo en ella. Así podemos imaginar al Arcipreste de Hita.

EL LIBRO DE BUEN AMOR.- A don Ramón Menéndez Pidal se debe el conocimiento de que el Libro de Buen Amor apareció en dos ediciones distintas: la primera, de 1330,

contiene lo que en realidad es el cuerpo de la obra (desde la copla 11 hasta la 1634, menos las 910 a 949 y las 1318 a 1331), las composiciones dedicadas a los gozos de la Virgen (1645-1649), las dos cantigas de escolares (1650-1660) y las dos de ciegos (1710-1728). La segunda, de 1343, va aumentada con la oración inicial (coplas 1 a 10), la introducción en prosa, los episodios de las coplas 910-949 y 1318-1331, la glosa al Ave María (1661-1667), las cuatro cantigas de loores a la Virgen (1668-1684), las quejas a la Fortuna (1685-1689) y la cantiga de los clérigos de Talavera (1690-1709). En la redacción del año 1330 el Arcipreste no alude para nada a su prisión; es en las composiciones que añade en la de 1343 donde aparecen las quejas.

La obra ha sido conservada en tres copias manuscritas. Una de ellas (llamada código T por haber pertenecido a la Catedral de Toledo) da como fecha de composición de la obra, en la copla 1634, la del año 1330; la copia corresponde al contenido de la primera edición. La letra de este manuscrito T es de fines del siglo XIV. Actualmente se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid. Muy incompleto.

Otro de los códices (llamado G por su antiguo poseedor, don Benito Martínez Gayoso), no conserva la estrofa 1634 ni, por tanto, fecha indicadora de la edición que copia, pero, por comparación, se puede establecer que, como T, responde a la de 1330. La copia va fechada en 1389 y su letra corresponde a la época. Custodia este código G la Biblioteca de la Real Academia Española de la Lengua. También incompleto, aunque menos que T.

El tercer manuscrito (denominado S porque perteneció al Colegio Mayor de San Bartolomé, de Salamanca) señala el año 1343 como fecha de composición de la obra, en la estrofa 1634; corresponde, por tanto, a la segunda edición del Libro de Buen Amor y, en efecto, contiene los trozos y composiciones que no se hallaban en la primera. No tiene fecha de copia, pero, en cambio, da el nombre del copista, Al-

fonso de Paradinas; identificado por Don Ramón Menéndez Pidal; era colegial del Colegio de San Bartolomé de Salamanca en 1417, luego fue Obispo de Ciudad Rodrigo y más tarde fundador en Roma del Hospital y Colegio de Santiago. Este copista, al final de su trabajo, afirma que Juan Ruiz escribió su obra cuando se hallaba en prisión por orden del Arzobispo don Gil de Albornoz. Si, como hemos visto, el Libro apareció por primera vez en 1350, esta afirmación sólo es posible pensando que se refiere a los preparativos de la segunda edición (1343), ya que don Gil no era aún Arzobispo de Toledo en 1330.

Por la letra del código S y por la fecha en que consta que Paradinas era colegial en Salamanca, podemos afirmar que "es de las primeras decenas del siglo XV". Se guarda en la Biblioteca del Palacio Nacional de Madrid. Es, de los tres, el manuscrito más completo, no ya por las adiciones mencionadas, sino por el menor número de lagunas. Completándolo con G y T, sirvió de base a Ducamin para su edición paleográfica y es también base de la nuestra; no obstante, hay que tener en cuenta que, si bien S tiene la ventaja de ser la copia más completa y de serlo de la última edición escrita por Juan Ruiz, G y T tienen la de ser sólo cuarenta y tantos años posteriores a los días del autor, por lo que la métrica y el texto son más puros que los de S, casi treinta años más tardío y cuajado de leonesismos por ser Paradinas de aquella región.

Los tres textos son, pues, indispensables, y gracias a la edición de Ducamin que los contiene, es posible tenerlos a la vista al intentar la publicación del Libro de Buen Amor.

Existen, además, dos fragmentos de esta obra: Uno, F, también en la Biblioteca de Palacio, no interesante para la recomposición del texto. Otro, descubierto por Sánchez Cantón entre los papeles de Alvar Gómez de Castro, humanista del siglo XVI, que se custodian en la Biblioteca Nacional de Madrid; contiene solamente treinta versos, pero el hallazgo es de gran interés porque siete de ellos no se en-

encuentran en ninguno de los otros manuscritos conocidos.

Circuló el Libro de Buen Amor, y fue muy popular en los siglos XIV y XV; ya hemos visto que, aun en el XVI, Alvar Gómez de Castro copia algunos versos del mismo. Pero después hay un salto de dos siglos, hasta hallar en el XVIII el resurgimiento del interés por Juan Ruiz; Tomás Antonio Sánchez hace imprimir el libro en 1790. Imprimir o reimprimir? Hubo alguna edición impresa, gótica, de la obra del Arcipreste? Tomás Antonio Sánchez tuvo noticias de la existencia de ella, y don Nicolás Böhl de Faber, en carta a don Agustín Durán fechada en 25 de Enero de 1831 y publicada por Pedro Sáinz, dice: "Ya que se ha movido el punto del valor que se puede dar a libros viejos, quiero indicar a vmd. algunos que busco desde bastantes años y también el precio que diera por ellos.-1) La impresión de las poesías del Arcipreste de Hita que Sánchez vio en Londres en 1786 (vide el prólogo del tomo IV de la colección de Sánchez, página XXII) 1.000 Rs." (1)

Es notable que ninguno de los estudiosos que se han ocupado de Juan Ruiz recoja este dato que consigno con el deseo de despertar el olfato de los investigadores. ¡Memorable sería la caza en que se cobrase tal pieza!

Sucedan a la de T. A. Sánchez las ediciones de Ochoa y Janer, ya en el siglo XIX, y, por fin, en 1901, aparece la cuidadosa y benemerita de J. Ducamin, hecha con criterio científico, teniendo en cuenta los manuscritos conocidos y anotando las variantes de cada uno de ellos. La obra de Ducamin ha servido de apoyo a cuantas otras ediciones de Juan Ruiz han salido después con ánimo de dar a conocer el Libro de Buen Amor.

El título del Libro, que no figura como tal al frente de los códices, ha sido propuesto por Menéndez Pidal, apoyado en frases del propio Arcipreste. Los tituillos anunciadores de los diferentes episodios no aparecen en los dos manuscritos más antiguos; fue Alfonso de Paradinas, el

copista del código S, quien los intercaló. Al hablar más adelante de nuestra versión, daremos las razones de no haberlos conservado.

El Libro de Buen Amor es una obra escrita con ánimo de moralizar y de divertir, de manera que los locos amadores escarmienten en cabeza ajena. Para ello, adoptando el recurso de hablar en primera persona, el Arcipreste nos cuenta una serie de aventuras amorosas enlazadas por los comentarios y digresiones del propio autor que prestan la suficiente cohesión para mantener la unidad del relato, pero que, por otra parte, dan cierta independencia a cada historia, lo que permitía a los juglares de la época llevar en su repertorio trozos del Libro de Buen Amor y recitar o cantar uno u otro aisladamente.

El hilo del relato, después de invocar a Dios, justificar propósitos, etc., es el siguiente: Comienza el Arcipreste afirmando (copla 71) que es inclinación natural del hombre amar a la mujer y que él mismo no es una excepción; para comprobarlo nos cuenta sus aventuras, con las que forma una variada galería femenina. Las dos primeras son dos fracasos para él. Como nacido bajo el signo de Venus, sigue, sin remedio, amando a las damas y piensa que el Amor tiene "muchas noblezas", con el único defecto de ser embustero. Tercera aventura, tercer descalabro. Entonces sostiene con don Amor una extensa conversación en que el Arcipreste acusa amargamente y el Amor da consejos. Convencido Juan Ruiz emprende la cuarta aventura, pero no muy seguro aún, acude a doña Venus; ésta confirma y amplía lo dicho por don Amor. Sigue la relación de la cuarta aventura, que es una adaptación hecha por el Arcipreste de la comedia medieval Liber Pamphili; el galán no es Juan Ruiz, sino don Melón, quien logra su propósito gracias a los buenos servicios de la vieja Trotaconventos. Esta mutación de galanes permite que la historia acabe en boda, final absurdo si el protagonista continuara siendo el Arcipreste.

Sigue una digresión en la que Juan Ruiz amonesta a las jóvenes para que no caigan en las redes del Amor como

cayó doña Endrina, y a continuación se reanuda el relato en primera persona.

La quinta aventura estuvo a punto de fracasar por haberse permitido el Arcipreste tratar despectivamente a Trotaconventos, pero al fin se logró el éxito. Murió a poco la dama, y Juan Ruiz enfermó de pena; durante su enfermedad ocurre la brevísima aventura sexta.

A continuación, situando el momento en marzo, el Arcipreste hace un recorrido por la sierra de Guadarrama, donde ocurren los encuentros sucesivos con las cuatro serranas (aventuras séptima a décima).

El andariego Juan Ruiz vuelve entonces los ojos a Dios, quizá por la proximidad a la Cuaresma (marzo-abril), e intercala tres composiciones religiosas. Viene inmediatamente la descomunal pelea entre don Carnal y doña Cuaresma que acaba el sábado de Gloria con la huida de Cuaresma y la llegada triunfal de don Amor.

Pasado el tiempo de penitencia, se reanudan las conquistas amorosas (undécima a decimacuarta), pero entonces ocurre un grave percance; muere la insustituible recadera, ducha en convencer damas esquivas, la vieja Trotaconventos. Desolado, Juan Ruiz escribe la imprecación contra la muerte y un epitafio a la memoria de Urraca, "la vieja de amor".

Orientado ahora hacia el tema de la muerte y la vida futura, se lanza el Arcipreste a una piadosa disertación, hecha con menos maestría que buena voluntad, sobre las Armas que el Cristiano debe usar para vencer a los enemigos del Alma.

Decide acabar ya su Libro; quiere ser breve porque lo poco y bien dicho penetra el corazón.

(COPIA 1606)

Esto le da pie para hacer el elogio de la mujer pequeña, trozo verdaderamente primoroso de fondo y de forma.

Cuenta una última aventura amorosa (décimaquinta) y acaba expresando el deseo de que su Libro ande de mano en mano. Por fin, siguiendo la costumbre juglaresca, pide para el juglar, mas no dinero, sino un Pater noster, y fecha la obra (copla 1634).

Siguen las composiciones a la Virgen, otras para escolares pediguieños, las quejas a la Fortuna, la cantiga de los clérigos de Talavera y los cantares de ciegos.

El Libro de Buen Amor está escrito siguiendo la cuaderma vía: estrofas de cuatro versos alejandrinos en rima consonante, pero las catorce sílabas del alejandrino se convierten en dieciséis (ritmo más grato al oído castellano), en pasajes más o menos extensos, con una oscilación que no parece casual, sino deliberada, según el momento de la composición. Este voluntario paso de una a otra medida se observa, sobre todo, a partir de la aventura cuarta (doña Endrina); las quejas de amor, los razonamientos ceremoniosos, las frases dichas con melancolía o solemnidad van expresadas en versos de dieciséis sílabas, mas cuando se trata de hablar con energía o pasión, el verso adquiere el ritmo más rápido del alejandrino, preferido también al relatar. Así, en la primera entrevista de don Melón con doña Endrina, comienza don Melón mesurado y reverente, en versos de dieciséis sílabas; pero ya en plena declaración de amor, al emplear frases encendidas, pasa a las catorce, y al volver, mas calmado, al tono serenamente persuasivo, emplea de nuevo el verso de dieciséis. La última vez que este aparece es en el pasaje amonestador que Juan Ruiz dedica a las Armas del Cristiano.

Ahora bien, aparte esta oscilación, el autor, del mismo modo que nos quiso ofrecer una variada serie de tipos femeninos, quiso también, como anuncia al principio, presentarnos un muestrario de composiciones y combinaciones métricas diversas, unas formando parte del cuerpo del Libro y otras a modo

de introducción y de apéndice. Pertenecen a este grupo vario la copla cazurra de Cruz Cruzada, cuatro cantigas serranas, las dos composiciones a la Pasión de Cristo, cuatro dedicadas a los Gozos de la Virgen, dos para escolares pedigüños, una glosa del Avemaría, cuatro cantigas de loores a la Virgen, las Quejas a la Fortuna y dos cantares de ciegos.

La rima interna, el verso corto, distintas maneras de combinar rimas y número de sílabas, poesía de tipo acentual, en todo se ejercita Juan Ruiz, pero con un empleo preferido de la estrofa de tipo de zéjel morisco, consistente en un estribillo de dos versos con la misma rima y luego tres que riman entre sí, seguidos de un cuarto que lleva la rima del estribillo, correspondiendo al esquema AA-bbb-a.

OBSERVACIONES SOBRE LA PRESENTE VERSION. A) TITULILLOS. Como dije anteriormente, este trabajo sigue la edición de J. Ducamin que, a su vez, tiene como base el códice S, el más moderno y el más completo. Pero como los tituillos que separan los episodios del Libro de Buen Amor han sido puestos, no por Juan Ruiz, sino por el copista y éste se atuvo más a señalar la fábula o el trozo recitable que a separar con lógica las distintas partes del Libro, en realidad resultan inútiles y confusos. Por ello, persiguiendo la mejor inteligencia del texto y la posibilidad de un índice final práctico, he adoptado la división que me ha parecido más adecuada y al margen del texto señalo las incidencias secundarias.

B) LENGUAJE . RIMA . METRICA.- He procurado verter la obra del Arcipreste a un castellano actual, pero sin modernismos que pudieran resultar chocantes, con un decidido empeño de restar lo menos posible al estilo y al vocabulario originales. Aun así, no he podido evitar cambios y traducciones que a veces han afectado a la rima; por ejemplo, en la estrofa 712, según Juan Ruiz, decides-pedides-venides-convites; en la 795, cementerio-adulterio-lacerio-hacerio, o en la 7521, belmez-refez-preznuez, imposibles de conservar en forma actualmente inteligible. Pero he preferido en todo momento mantener la

rima original aun a costa, excepcionalmente, de no traducir alguna palabra oscura que va luego explicada en el Vocabulario.

El mismo respeto he dedicado a la métrica y a las combinaciones de rima y medida, si bien fijando el cuento de sílabas de modo que se adapte sin esfuerzo al oído actual. He conservado, incluso, la fluctuación entre las catorce y las dieciséis sílabas, buscando eso sí, que coincidan la fluctuación del verso y el momento del relato, según parece haber sido la intención del poeta, coincidencia no muy ajustada en el original.

Los cambios de palabra y rima, los ajustes de cuento silábico han sido introducidos tan sólo cuando no he conseguido conservar los originales sin que, al tratar de hacerlo, se perjudicase el sentido y la intención de la frase. En mi deseo de no alterar el texto, he mantenido repeticiones, imperfecciones de rima y de construcción deslizadas en el Libro por su autor, pues creo que son un aliciente, un encanto más de la espontaneidad de Juan Ruiz.

VOCABULARIO.- Al pie del texto, en cada página, van las notas que he juzgado de consulta inmediata e indispensable para la comprensión de la lectura, pero al final de la versión he puesto un Vocabulario en el que no solamente se incluyen las palabras que por alguna causa se han dejado de traducir en el texto, sino también las que, aunque figuran en el actual Diccionario de la Academia de la Lengua y su significado es conocido (rehalas, jaquima), no son de uso frecuente en el lenguaje familiar. Como esta versión va destinada también a estudiantes y a extranjeros que desean conocer nuestra literatura, aclaramos el sentido de estos vocablos menos usuales. Por la misma razón se anotan algunas palabras de significación histórica (Era, Alarcos) o geográfica (Belorado, Bardones), aquellas cuyo empleo en el texto necesita aclaración (cabezudo, infier-

m) y las formas no actuales, aunque resulten fácilmente comprensibles (convien', Babilon , etc.).

Y ahora:

Si quisierais, señores, oír un buen solaz,
escuchad el romance...

(COPLA 14.)

MARIA FREY MARINÓ

EVELYNE LANG

EL TEMA DE LA ALEGRIA EN EL

LIBRO DE BUEN AMOR

I

La alegría - piedra angular sobre la cual descansa todo el edificio humano - rompe las cadenas del espíritu. Es un estado espiritual que muda y transforma en otro ser a quien tiene el alma embargada por su anhelo; torna en atrevido al cobarde, en presto al perezoso, al mancebo mantiene en perpetua juventud, infunde al viejo el vigor de los pasados días y hace que las cosas más vulgares de este mundo brillen como el oro al ser iluminadas con sus mágicos destellos. Esplendoroso momento es aquel del surgir de la alegría a través de las lágrimas - tal cual un arco iris tras la lluvia. Tras de unos pocos instantes depresivos, surge de nuevo la felicidad - pasión avasalladora - entonces vuelve a ser la alegría algo como un don del cielo.

Es en la cárcel donde Juan Ruiz, igual que Cervantes, aprendió a reír. El Arcipreste compuso el libro en los últimos años de su vida, preso y lleno de angustias, agraviado e injustamente puesto en prisión, por haber escrito una sátira de sus colegas de Talavera (Cántiga de los clérigos de Talavera). Sus carcajadas nacen del ocio forzado de la cárcel, del gusto depurado y de la experiencia de la vejez, y de la injusticia de su castigo, que él mismo expresa: en prisión syn mereser.

El Arcipreste de Hita y Cervantes tienen más en común que el lugar de su nacimiento - Alcalá de Henares. Los dos se proponen hacer reír y dar rienda suelta a la alegría que rebosa en sus almas a través de los hierros de la cárcel. Los dos convirtieron su prisión en una torre de marfil, en

un paraíso. En la cárcel crearon todo un mundo risueño de belleza, de ideales. Caen los hierros y los muros cuando se eleva la alegría, cuando suena la risa. Juan Ruiz halló la más alta fórmula para su propia alegría espiritual. En este caso dijo Schiller que "corto es el dolor y eterna la alegría" (Jungfrau von Orleans). La risa deshace el dolor, sujeta los infortunios, convierte lo feo en bello, porque es humano, y hace surgir la belleza de una cárcel. Nada le parece al Arcipreste indigno de su atención. De un basurero recoge las limaduras de metales bajos, y con su arte mágico las trueca en joyas finísimas. También del pantano crecen los nenúfares.

✓ El Arcipreste es el primer humorista europeo, que sonríe bajo las lágrimas y que sabe reír de sí mismo. Sólo con gran experiencia de la vida y mayor sabiduría se puede llegar a esta risa; se liberta a sí mismo al reírse de la humanidad y al parodiar sus propias penas, como lo hicieron más tarde Cervantes, Quevedo, Molière y Swift, los cuatro más grandes humoristas clásicos - y así lo analiza André Maurois: "Et d' ailleurs bien souvent c' est de soi que se moque l' humoriste". Esta ironía profunda, que a nadie perdona, ni siquiera a sí mismo, representa la victoria suprema del alma sobre un pesimismo fatal y la llegada a la fórmula secreta de la creación artística. Porque es un arte mayor el de hacer reír, conmover con ingenio a la gente deprimida, que el de hacerla llorar. No cabe duda de que es fácil hallar inspiración para una tragedia, puesto que aquella nos circunda por todos lados. Mientras que la risa nace del ingenio. No se debe llenar el alma con amargor, sino libertarla con la alegría. Sólo un arma es más poderosa que la espada - ésta es la pluma, cuya tinta es la risa que crea la sátira. En el caso del Arcipreste no es la sátira amarga, sino la carcajada que hace inseguro al mundo entero y que, al fin perdona a todo lo humano. Divierte y hace reír más que escandaliza. Es por eso que su obra debería intitularse Libro de Buen Humor.

NO

Esas risa del Arcipreste significa todavía algo más: es muy representativa de su época y anuncia el Renacimiento. Su gran poema recoge todas las resonancias del siglo XIV, siglo de total descomposición de la sociedad medieval, siglo

de discordia, de confusión y crisis, en el cual luchaban en España los reinos entre sí, los nobles con los reyes y los cristianos con los moros; en el cual temblaba la Iglesia en sus cimientos seculares. La desesperación, los ataques formidables, la inquietud de los ánimos, la inseguridad de las personas y haciendas, la desmoralización profunda y la más desvergonzada indisciplina, forman las negras notas de aquel cuadro, juntamente con la gran penuria, el relajamiento de la religión y la elasticidad de la moral, síntomas que nos acercan al Renacimiento. El Libro de Buen Amor pertenece a un momento de crisis de los ideales de la antigua Edad Media. Se pasa de las galante-rías más finas de la nueva época a la ardiente sensualidad del contemporáneo de Boccaccio. Las costumbres llegan a ser más libres. La gravedad del Cristianismo empieza a descansar sobre la malicia del Renacimiento. A las lamentaciones del monje, van reemplazando las carcajadas del clérigo. A la tristeza, la alegría. El Renacimiento es un fenómeno de expansión, una plenitud de vida que nunca antes se había sentido. Boccaccio y el Arcipreste, aunque arraigados en la Edad Media, pertenecen al Renacimiento. Su obra deviene un oasis de alegría, chispa de luz en el pesimismo ascético medieval, un rayo de sol en las tinieblas. Lo que distingue a ambos es la risa - la risa sonora, franca, cómica que anuncia las carcajadas monstruosas de Rabelais - el gran Renacimiento.

El propósito del libro es divertir. Y el autor que declara:

Que ome à sus cuydados, que tiene en coraçon,
Entreponga plazer es à alegre la rrazón,
Ca la mucha tristeza mucho pecado pon. (Est.44)

es el primero en divertirse con su Cancionero, e invita al público a entrar en el alegre juego. Su libro sirve de entretenimiento, como lo confiesa Juan Ruiz aún más claramente:

Por vos dar solaz a todos...

El autor dijo que iba a ser "un libro de Buen Amor, que los cuerpos alegre e a las almas preste" (Est. 13). El Arcipreste con sus trovas solamente a divertir aspira, en "rason plasertera" y "fablar apostado", y no persigue otro fin sino el de que aquellos que las lean o las oigan den tregua por un momento a la tristeza del mundo y conforten el espíritu con las francas expansiones de una alegría sana. (Juan Ruiz es alegre en sus cantares, porque como mira la realidad, ve que la alegría es cosa que, a veces existe en la tierra, y cuando no, es necesario y hasta profundamente moral buscarla a toda costa.) Su mundo es alegre y sus frailes y monjas salen de su reclusión monacal a la gloriosa luz de la primavera sureña, para rendir homenaje a Don Amor. Sus nobles carecen de alta caballerosidad, sus mujeres, la mayoría, de pureza, y podrían figurar en una novela picaresca. Por eso, nuestro autor echa lejos de sí a los taciturnos y severos moralistas.

(NO)

✓ [; Cuánta diferencia hay entre la vitalidad del Arcipreste y la gravedad de los moralistas coetáneos!] Qué abismo más profundo entre el humorismo de Juan Ruiz y la tendencia ascética del siglo XIV, época didáctica! Verdad es que Juan Ruiz toma su asiento al lado de los tres grandes escritores que llenan el siglo XIV: Don Juan Manuel, cuentista moralizador; Pedro López de Ayala, severísimo censor y cronista satírico; y Sem Tob, epigramista sentencioso. Fueron los cuatro, poetas representativos del final de una época y satirizadores de una sociedad en descomposición. Pero, qué regocijo epicureo en el uno, y qué tristeza, que austeridad, qué desencanto en los otros! Tal era la tendencia filosófica del ascetismo: la vida es el "valle de lágrimas" que se debe dejar con alegría ante la verdadera existencia que se abre con la muerte. La verdadera vida es "la otra", la de ultratumba, la existencia suprerterrena. Para Juan Ruiz, la verdadera vida es ésta, que él transforma en un paraíso terrestre, del cual le cuesta trabajo salir. (El único momento en que el hombre puede actuar libremente, y gozar plenamente es éste.) Su actitud puede ser pagana, pero expresa el deseo de gozar de todos los aspectos de la vida. No tiene el Arcipreste nada de imponente gravedad ni del adusto desdén del Infante; el temperamento de Ruiz es más ampuloso, el tono de su humor es más incorregible en lo picaresco, y busca sus

temas en la vida o en chascarrillos, más que en fuentes cultas y remotas. Ciertamente que ambos pertenecen a la tendencia moralizadora, pero el Infante escribe con gravedad principesca, de la cual nunca desciende, ni se mezcla con la gente villana de plazas y encrucijadas, y por eso no tiene ni el gracejo, ni la alegría, ni mucho menos la ironía socarrona del Arcipreste de Hita.

Si Ayala niega la existencia, Juan Ruiz la afirma. Cuando Ayala sube a encerrarse en su torre de marfil y criticar, desde lejos las acciones humanas, el Arcipreste baja y se coloca en medio de la comedia humana, se entremezcla con sus protagonistas y se pega a sí mismo con el látigo de la sátira. Pero López de Ayala adopta el tono serio y moral de lamentaciones acerbas sobre las miserias de la vida y los vicios. Nos da un cuadro amplio de la corrupción y decadencia de su tiempo. De hecho la realidad, la descomposición moral y social es una misma, y lo único diferente es el temperamento moral y artístico de los espectadores. Ayala no fue humorista como el Arcipreste: sus acentos altisonantes de moralista son rígidos. No se parece en nada al Arcipreste, poeta jocoso, alegre, y hasta frívolo, bueno por su humanidad y para quien nada humano es feo. Juan Ruiz mira al pecador con indulgencia y Ayala con desprecio amargo. Juan Ruiz es democrático y optimista, Ayala es aristócrata y pesimista. El Rinado de Palacio es una obra entre sermón y sátira grave. Su arte es severo y carece del ingenio del Arcipreste. Igual que Juan Ruiz, Ayala escribió parte de su libro en la prisión, pero la musa que entró por las barras fue una musa indignada y no risueña como la del Arcipreste. Y como Ayala es el Rabino de Carrión - Don Sem Tob - un moralista didáctico, a quien le indigna el espectáculo de la corrupción del clero, y cuyos Proverbios Morales - poesía sentenciosa y epigramática - revelan un fin didáctico - moral.

¿Qué significa, en último término, la obra del Arcipreste? Más bien que un nuevo tono de alegría, es una protesta en contra del didactismo severo de sus contemporáneos. Juan Ruiz no moraliza de una manera triste o amarga, sino que critica con una sonrisa; salva con la alegría y no con el amar-

gor. Es decir, no predica. El Arcipreste no era el "severo moralista" como lo juzgó Amador de los Ríos, ni el "clérigo libertino y tabernario" de Menéndez Pelayo, ni "un enemigo de la Iglesia" según Puymaigre, sino donador alegre que gozó de la vida, y cuya condición de hombre le bastó para juzgar de ella.

E yo, porque so ome, como otro pecador,
Ove de las mugeres a veces grand amor:
Provar home las cosas non es por ende peor,
E saber bien e mal, e usar lo mejor.

Afronta el tema amatorio con desahogo y desnudez paradisiaca. Nos confiesa toda su personalidad. Detrás de sus palabras no hay resquemores de odio, sino amor a los hombres y, a veces, dolor, pero callado, de que no sean o no puedan ser mejores de lo que son. La sátira del Arcipreste es de las que no hacen sangre, porque no tiene acentos de protesta, ni vislumbres de ira (cf. Ayala), ni de burla descarada (cf. Villon). Sí: el Arcipreste, como todo el que goza de grande equilibrio mental, no odia nunca; caen bajo su sátira hombres de todas las clases sociales imaginables, pero su donaire no es agresivo, ni sus censuras atrabiliarias ni enojosas.

¿Cómo moraliza el Arcipreste? Claro está, con la risa. Su imaginación vivísima se iba como una flecha tras el detalle pintoresco, tras los mismos tipos y defectos humanos que se había propuesto zaherir, y en ellos se complacía. Es decir, que fue humorista -moralista. En contraste con la plástica ascética en sus coetáneos, compuso un cuadro lleno de color y rebosante malicia, de las costumbres mundanas de su tiempo. No se puede decir que el Arcipreste, moralizando, hace arte. Mas bien que haciendo arte, moraliza. Se puede ser moral aún viviendo libremente. Nunca impone la moraleja al lector como en los apólogos de D. Juan Manuel, sino que la moraleja nace de sí misma, o más bien del contrasentido que se percibe entre la enumeración de los vicios y a un factor extraño, bueno que hay que deducir. Juan Ruiz ridiculiza, ataca, pero muestra las dos caras de la medalla, no como Ayala que critica sólo las desventajas de cualquier acto humano. Se hallará frecuentemente la insistencia por parte del Arcipreste de que su

libro tenga un sentido moralísimo, encubierto bajo sus ligeras o retozonas formas, como en la cita siguiente.

La burla que oyere no la tengas en vil,
La manera del libro entiendela sutil,
Que saber bien e mal, desir encubierto e donnegil
Tu non fallaras uno de trovadores mil.

Y ✓

U otra vez:

Las del Buen Amor son razones encubiertas.

Sin embargo, en el Libro de Buen Amor, no hay el amargo pesimismo acerca del hombre que se plasmara en obras del barroco español (v. gr. la cuna y la sepultura de Quevedo). No existe aquí la seudofilosofía negativa de la miseria humana. No pertenece Juan Ruiz a la corriente no interrumpida del pesimismo español que va desde Seneca a Baroja. El Arcipreste nunca toma el acostumbrado tono de moralista que quiere dirigir su pensamiento hacia la conducta y acciones humanas. Se coloca a sí mismo en el centro de la comedia de la vida y observa las faltas de la naturaleza humana. La doctrina del Arcipreste no es muy cristiana, en verdad, pero es sabia. (En fin, el Arcipreste enseña por experiencias vividas y sentidas.) Hay que vivir y sentir para saber. ✓

Provar home las cosas non es por ende peor,
E saber bien e mal, e usar lo mejor. ✓

Como la alegría rompe las cadenas del espíritu, la sabiduría liberta al hombre de las cadenas de la ignorancia, y le alegra. Saber quiere decir vencer. Para el Arcipreste, la vida es una totalidad que hay que conocer en todos sus aspectos espirituales y materiales. Por el pleno conocimiento llegamos a la sabiduría. El salmo declara: "Intellectum tibi dabo" y Juan Ruiz acata la doctrina de que el hombre debe conocerlo todo, dejando a un lado escrúpulos y miedos, y en vista de lo que la vida le enseñe, trazarse la regla de la conducta individual. En su introducción, el Arcipreste expone su intento de traer a todos

al buen amor, que es el de Dios; pero como el autor era un verdadero hombre de cuerpo entero, entendió que había que desmascarar al hombre mundano y las trapacerías de su loco amor para que, conociéndolo todo, lo bueno y lo malo, libremente escogiese el buen camino; el verdadero, y con conocimiento de las cosas se quisiese salvar. Es necesario el pecado para saber lo que es poder distinguirlo del bien. No intenta llevar a nadie al mal, sino mostrar las dos caras de la medalla, contraponiendo el mal al bien. Es una manera de enseñar el cebo a los mismos mundanos para que lean el libro, porque está persuadido de que la verdad no daña jamás a nadie y es don de Dios. Nadie como Dios respeta la libertad de todas sus criaturas, y no quiere llevar al cielo a tontos y gente para poco, sino que todos entiendan las cosas y escojan el buen amor, conociendo y despreciando el loco mundo. Nos muestra los dos lados del amor para esclarecer su concepto.

El pleno conocimiento trae no sólo la alegría, sino también el equilibrio del hombre en la vida y el amor por todo lo humano, que si antes era feo o bajo, ahora adquiere valor y belleza. Nada humano le es ajeno al Arcipreste. Se desprecia sólo cuando no se sabe.

EL TEMA DE LA ALEGRIA EN EL LIRO

DE BUEN AMOR

II

Para acercarnos al pleno conocimiento, y después de habernos recordado que hay que escoger el buen amor, Juan Ruiz nos abre las puertas del espectáculo de la comedia humana con este mañoso preámbulo:

Empero, por que es unal cosa el pecar, si algunos (lo que non los consejo) quisieren usar del loco amor, aquí fallarán algunas maneras para ello.

Un rasgo humorístico de la condición apicarada y maleante del Arcipreste es su blandura con los pecados carnales, porque es difícil huir de ellos. Pero ¿cómo se manifiesta el pecado, detrás de la puertecilla abierta para aquél que quisiera usar del mal amor? ¿Qué era el pecado para aquel cantor de la naturaleza humana? Juan Ruiz nos despliega toda una escala amorosa sin ocultar nada, ni las delicias del loco amor, ni los trabajos del amor divino. Todo es Amor, y en cuanto amor, bueno; por eso no hay que negar y despreciar el amor sensual, porque es cosa humana y por eso, aun el amor del vicio seduce, pues se funda en nuestra naturaleza. Además de eso, y según Americo Castro, el Arcipreste adopta el concepto árabe del pecado - que no lo es. Para los musulmanes, vivir en la carne no significaba necesariamente exclusión del espíritu y viceversa. (V. gr. Ibn Hazm, en el Collar de la Paloma. El amor no es condenado por la religión, porque los corazones están en la mano de Dios). Consecuentemente el arte del Arcipreste consistió en dar sentido cristiano a hábitos y temas islámicos. Adoctrina la pacífica convivencia del erotismo y de la religión -- simul-

taneidad islámica. El estilo del Libro se entreteje de islamismo y cristianismo con el leitmotiv siguiente: el amor humano es un medio de perfeccionamiento para el alma y un producto del amor divino.

¿Y la moral? Es precisamente en el conocimiento donde se esconde. Con el conocimiento se puede salvar a uno. Continúa el salmo: "et instruum te in via hac, qua gradieris"-y te enseñaré el camino que has de recorrer - que es el del mundo, y con la natural inclinación al loco amor en el cuerpo, pues con él nacemos; así, obrando el bien a sabiendas y peleando contra el mundo y contra la propia naturaleza, "firmabo super te oculos meos" -pondré complacido mis ojos en ti que, como bueno, luchaste. Así es que en la obra del Arcipreste se ve claro el fin ético transcendental de la superioridad del amor divino sobre todas las formas y manifestaciones del amor terreno, a pesar de los hechizos que este amor terreno tiene. Lo moral surge de la distinción final entre lo bueno y lo malo - consecuencia que resulta del pleno conocimiento. Claro es que Juan Ruiz aspira nada menos que a la salvación del alma, y que compuso su libro en bien del prójimo - pues él mismo lo declara, sin estar muy seguro del fruto que podía sacarse de su libro:

... e ansí este mi libro a todo ome e mujer,
al cuerdo et al non cuerdo, al que
entendiere el bien et escogiere salvación,
e obrare bien amando a Dios

Inconscientemente admite que el hombre, en su hora más tenebrosa, sabe elegir el camino recto. Y la fórmula que lleva a la santidad es ésta: no se llega a la perfección con ceguedad o ignorancia. Sino con la lucha contra lo malo que hay que rechazar. Cuando no se sabe del mal, no puede vencersele. Conocer y probar significan vencer.

No sólo en la diferencia fundamental entre ambos amores hallamos contradicción en la obra del Arcipreste. Mas bien, toda la obra deviene una contradicción en sí, una paradoja.

cómica, que, por ser proceso originalísimo, la aparta del resto de la producción literaria medieval. Cambia como en juego del tema moral al tema profano, de lo serio a lo burlesco, del sermoneo moralizador al rebelde grito, de la dueña recatada a la mujer ligera, de la caricatura de la serrana a la dueña ideal. Sus atrevidísimas cántigas de serrana vienen seguidas de versos devotos a Santa María del Vado y a la Pasión de Cristo. Es una constante ida y venida entre dos estados espirituales opuestos. Eva y María constituyen una de las contradicciones típicamente medievales. El Arcipreste mismo es una paradoja, como clérigo que de las mujeres hubo mucho placer. Sorprendente resulta la brusquedad de saltos. Juan Ruiz baja y salta de lo cómico a lo trágico, de lo lírico a lo dramático, de lo idílico a lo satírico, en un decir amén. No fue poeta de una sola cuerda. A lo aristofanesco de alguna serranilla, junta el candor de una égloga. A la vena satírica quevedesca del poder del dinero o de las costumbres de los clérigos, añade los Gozos de la Virgen. En todo el libro aparece la doble posición ascética y sensual, que produce un conjunto tan representativo de la época. Puyol y Alonso comparan esta técnica de contradicciones paralelistas a los fabliaux del siglo XIII, en que juegan las representaciones de dos ideas antitéticas frente a frente colocadas. Americo Castro llama esta combinación "centáurica" - combinación de dos modos de vida, de la manera cristiana y musulmana- debate del más acá terreno y del más allá espiritual. Ese puente humorístico que Juan Ruiz tiende entre sensualidad y moralidad, entre lo alegre y lo moralizante, lejos de expresar confusión, revela el equilibrio mental de su autor. Porque si hay paralelismo, hay orden. Equilibrio entre la forma y el fondo de su composición, entre sus ideas y sus metáforas, y en todas las manifestaciones complejas, y a veces, contradictorias en sí, pero en su totalidad, vista de una distante contemplación, de su pensamiento sobre las cosas trascendentales.

[El mundo del Arcipreste, examinado más de cerca, es un carnaval de alegrías y de comicidad.] Comienza con su nacimiento bajo el signo de Venus (planeta embellecedor, que no sólo conserva la juventud a los jóvenes, sino le quita años a los viejos) que sirve de pretexto para excusar su afición a las mujeres. El Arcipreste invita a la alegría con aquella frase de canto juvenil que recuerda a Ovidio:

El alegría al ome fazel' apuesto, fermoso,
Más sutil è más ardit, más franco è más donoso;
(Est. 627)

La alegría en el Libro es siempre espontánea -
tal cual chispa que nace de una sensación momentánea. Por eso
dura sólo un instante, nunca se repite de la misma manera, y
no se puede reconstruir. Cómico es su autorretrato, por boca
de Trotaconventos, admirable por lo grotesco y caricaturesco
que sale el "doñeador alegre". Su Cancionero deviene un canto
a la alegría de una vida vivida. Sus immoralidades no nos disgus-
tan, ni nos repugnan; antes lo contrario, nos divierten y nos
alegran, como debieron divertir y alegrar al jocundo clerigo.
Alegría en el amor:

Quier' la muger al ome alegre por amigo;
(Est. 626)

Déxome (amor) con cuydado, pero con alegría;
Este mi señor siempre atal custumbre avia.
(Est. 1, 313)

Syempre (amor) quiero alegría, plaçer è ser pa-
gado,
De triste nin de sañudo non quiere ser amado
(Est. 1.344)

Alegría en la amante, Doña Endrina:

Graciosa et risueña, amor de toda cosa.

La parodia admirable de la Batalla de don Car-
nal y doña Cuaresma llega a ser una orgía desenfrenada, cele-
brando la alegría en la naturaleza con unos versos totalmente
paganos, pero llenos de una alegría perenne. Nos recuerda a
Rabelais que cantará la Querelle des Andouilles et de Carême
prenant. (Pantagruel, IV, 35). Con aquel episodio pinta el
autor la eterna lucha que riñen en el mundo los principios
de la moral austera y los vehementes deseos de la naturaleza

humana. La Carne y el Amor vuelven victoriosos a apoderarse de sus dominios. En el triunfo del amor sobre la Cuaresma, del vitalismo sobre el ascetismo, se unen los cantos placenteros y dulces de los pájaros con la alegría de los árboles que reciben al Amor "con ramas e con flores" y los instrumentos que hacen sonar las dueñas y los hombres enamorados. Todas las órdenes religiosas unen sus voces en júbilo. El tema pagano de bodas rientes se une con las formas litúrgicas. La ironía ligera queda expresada en las fábulas tan realistas - ironía eclesiástica en el "ensiemple" de la corneja que, envidiosa, quiere imitar al pavo real, o en la fábula del lobo que hacía de abad. Humor - en el ejemplo del "garzón que quería casar con tres mujeres". Obscenidad en el cuento de los holgazanes que querían casarse con una dueña, y en el chistosísimo de Don Pitas Payas. El regocijado espíritu parece ser de algún La Fontaine, pero más próximo al pueblo, más rudo, más varonil y atrevido.

Vitalidad y entusiasmo de estilo es lo que hacemos en las descripciones de mujeres, toda una legión de amantes placenteras y rientes. Del tipo más bajo, sensual, grosero de las serranas chatas y hombrunas, retozonas cual cabras monteses, hace Juan Ruiz unas parodias bufonescas, unas caricaturas trazadas con el rudo humorismo de un Goya, un Daubier, aún de un Toulouse-Lautrec. Cómica resulta la consola- ción del Arcipreste del pesar causado por la muerte de la monja doña Garoza, efectuada por el amor de una mora recitadora y bailarina, y picaresca su deliciosa enseñanza de las propiedades de las mujeres chicas.

Aun en los nombres hay comicidad, por la acción que denotan o sugieren, empezando por el de Trotaconventos - nombre ya revelador del alma peregrinante del Arcipreste, cuyo vivir es un continuo pasar de este al otro aspecto, caminando, "trotando" por el fascinante ajetreo del vivir, del loco al buen amor, de la ciudad a las sierras, con un ir y venir de mensajes de amor, como la trotera haldeante corriendo de convento en convento, dentro del cual también se camina y se

trota del amor de Dios al amor de los arciprestes.

Otro aspecto de la alegría en el Libro de Buen Amor es la que se halla en las partes religiosas, más precisamente en las Cántigas de Santa María. Aquí es que el Buen Amor sirve de filosofía alegre. A cada derrota, el Arcipreste torna la mirada al cielo, se siente arrepentido y devoto, razona acerca de las miserias de la vida y cree por un momento que el único amor verdadero es el amor de Dios, que nunca abandonará al hombre. El Buen Amor sirve de "intermezzo" entre dos aventuras amorosas, desventuradas las más de las veces, de nivel diferente - le consuela y trae de nuevo la alegría a su corazón dolido. Por ser un alivio de alegría espiritual en un momento de crisis humana, las Cántigas son las más efusivas de todas las composiciones religiosas de la obra de Juan Ruiz. La alegría llega a ser un atributo de la Virgen en ruegos como aquel:

Dal' al cuerpo alegría
E al alma salvación.

(Est. 1,812).

o este otro:

Faz ya cortesía
E dame alegría,
Gasajo è praser!

Quedando en este tono alegre, canta el Arcipreste los "Gozos" y no los dolores de la Virgen. Está, en cambio, ausente la Mater Dolorosa, la del "Stabat Mater". La Santa María del Arcipreste es rica en consuelos y esperanzas, alienta a los hombres en las borrascas de la vida, es "Virgen bella" y jubilante, parió sin dolor y goza sin pena. Igualmente la Pasión de Cristo está libre de pena y descrita con ternura. El Cristo no suda sangre, ni es el Cristo trágico, ni se lamenta como en la Pasión francesa. Al contrario, Juan Ruiz reduce paz y consuelos de la escena de la Pasión. Por fin halla la alegría en todas las escenas religiosas, como en:

alegre va la monja del coro al parlador,
alegre va el frayle de tercia al rrefitor. }
(Est. 1,399)

en la cita siguiente:

Día de Casimodo iglesias è altares
Vy llena de alegrías, de bodas è de cantares:
(Est. 1,315)

Para definir el alto grado de tal alegría basta con decir que el Arcipreste-humorista, nunca llora sus penas amorias, sino lo que es mas sabio y cuesta mas inteligencia, se rie de ellas y del mundo que las causó. Rechazale la amada, y el Arcipreste, descorazonado, reflexiona sobre las vanidades del mundo. Pero pronto, recobrando la jovialidad y el ímpetu amoroso, emprende dos nuevas conquistas, nada afortunadas. La repentina muerte de su amante le deja desolado y enfermo. Pero no hay que compadecerle demasiado. Su pesimismo filosófico y su devota exaltación serán ahora tan fugaces como en otras ocasiones; su fuerte naturaleza y desenfrenada alegría del vivir ganarán pronto la partida. Máchase de excursión a las montañas, y no le faltan allá aventuras que le consuelen con las serranas. Y aquí otra manera humorística de aceptar desilusiones; cuando un falso amigo le engaña al Arcipreste y se va con su "dama" panadera, no pierde valor; mas bien se dice a sí mismo:

El comió la vianda, e a mi fiso runiar.

Pero sí existe un momento en el cual la alegría del Arcipreste no puede más. Momento en el cual Juan Ruiz, que jamás ha sido desesperado, deja caer la cabeza. Eso nos lleva al tema más oscuro del Libro - contrapunto a la alegría. El pecador se olvida de sus loables propósitos de enmienda y torna a ser quien siempre fue, hasta que la muerte de la mensajera que sirvió fielmentè en sus amores, y la fatiga de su vida disipada hacenle meditar en lo fugaz de las

aventuras de la tierra y en los arduos problemas que se plantean ante la tumba. El morir corta el hilo de la alegría, y no en vano había profesado Juan Ruiz la doctrina del "carpe diem". Con la Muerte, el Arcipreste presenta el aspecto trágico que ofrece la fatal separación de la vida, junto a la resignada sonrisa de los tiempos anteriores. Ahora la mueca de terror y de lástima imperará en las relaciones del hombre con la muerte. Es la pesadilla que atormenta a los seres contentos y gozosos de vivir. El temperamento sensual del Arcipreste no podía olvidar el contraste entre los gozos de los sentidos y los halagos de la carne y la negativa de la muerte. Exclama:

Muerte, matas la vida, al mundo aborreces.

La Muerte aparece como un mal absoluto que reemplaza poco a poco la alegría por la tristeza, el festín por la vigilia, los cánticos de júbilo por los nocturnos de mañitines. En su concepto de la Muerte falta la serenidad medieval de Jorge Manrique, de aceptación cristiana de la Muerte. Morir no es para el Arcipreste despertar en la vida verdadera, sino dejar para siempre los bienes terrenales. No es la muerte placida de los santos en los poemas suaves y delicados de Berceo. El Arcipreste no acepta, ni se resigna, ni renuncia. Al contrario - se agarra a los últimos granos que caen del reloj de arena. Pero en medio de tal intensa diatriba, surge la ironía, amarga al principio, al observar que cuando muere un hombre, sus parientes se preocupan más de la herencia y de las ventajas de la sucesión que del cuerpo y alma del moribundo - que la viuda moza, antes de terminar la misa de requiem, piensa en casarse con otro más rico o más gallardo.

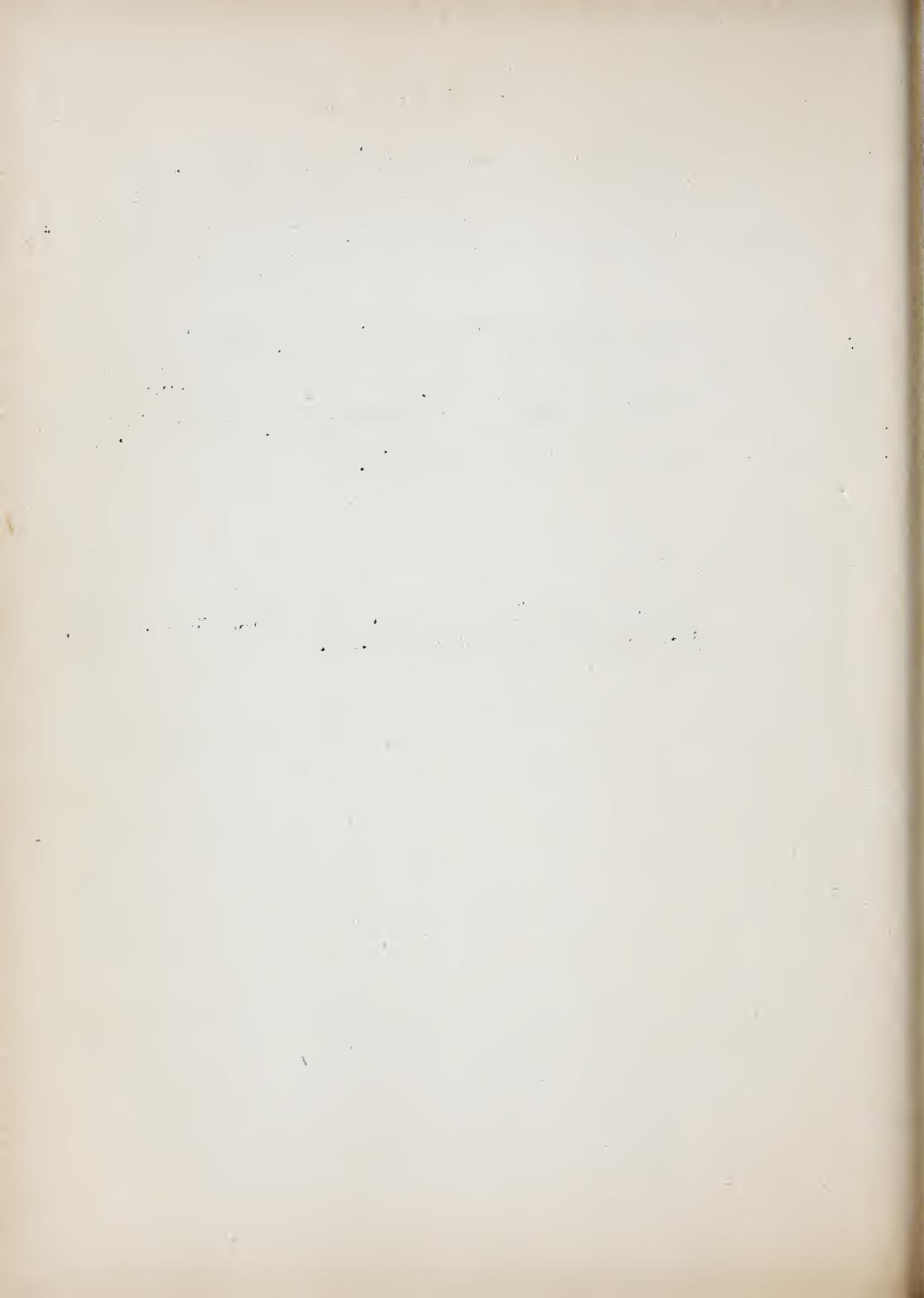
Condolido por la muerte de Trotaconventos, Juan Ruiz se eleva a un motivo personal, y recobra su gesto burlón al suponer que Trotaconventos está en el Paraíso. Comicidad aún en la Muerte. Se resigna pensando que la vieja libertina, que tan noblemente hizo para él obras tan inmundas, ocupa en el cielo puesto entre los mártires:

¡Cierto en parayso estás tú asentada!
¡Con los márteres debes estar acompañada!
¡Siempre en el mundo fuste por Dios, martyriada!
¡Quién te me rrebató, vieja, por mi lasrada?
(Est. 1,570)

Que Trotaconventos gozaba de la gracia de Dios por haber sido una "buena trotera", una "mártir"; por haber muerto luchando en el campo de amor (como quienes sucumben en la guerra santa). El tono humorístico de parodia llega a su cumbre cuando el Arcipreste hace cantar unas misas a su vieja trotera. Y otra vez salva la alegría.

BARNARD COLLEGE '55

Revista Hispánica Moderna, año XXII, enero, 1956;
núm. 1, y abril, 1956, núm. 2.



LUIS VAZQUEZ DE PARGA

EN EL CENTENARIO DEL ARCIPRESTE DE HITA

JUAN RUIZ ENTRE ISLAM Y OCCIDENTE

Hoy, a espaldas de la villa de Hita, sobre cónico cerro a modo de montón de trigo, se ven unas ruinas lamentables, las del castillo que fue "fuert et apoderado" cuando Gonzalo de Berceo escribía su Vida de Santo Domingo de Silos. Antes había sido atalaya mora fronteriza, y después pasó a serlo cristiana, cuyos alcaides hubieron de soportar los embates almorávides. Alejada la frontera musulmana de las tierras alcarreñas, el castillo sirvió todavía de fortaleza y refugio en las luchas intestinas de la discolta nobleza castellana. Pero no ha sido su castillo el que permitió a Hita entrar de modo permanente en la Historia. Villa que fue poco tiempo de la corona castellana y vinculada primero al señorío de los Orozco y después al de los Mendoza, al extinguirse la rama masculina de los primeros, era Hita cabeza de un extenso arciprestazgo que rigió algún tiempo, en la primera mitad del siglo XIV, un hombre veloso y pescozudo, alto, membrudo y cejijunto, a quien por motivos que no conocemos tuvo en prisión el arzobispo de Toledo, D. Gil de Albornoz. Se llamaba Juan Ruiz, y posiblemente había nacido en Alcalá. En 1351 ya no ocupaba el arciprestazgo, muy

probablemente por haber muerto en este mismo año. En todo caso, puestos a celebrar su centenario, tan buena es esta fecha como pudiera serlo otra cualquiera, si ello sirviera para que su obra singularísima y atrayente como pocas dentro del conjunto de la literatural medieval, tuviera la atención de un editor como ella merece. Quede aquí lanzada la sugestión y el deseo de que alguien bien pertrechado para la empresa la recoja. Entre tanto he de disculpar mi atrevimiento de tocar un tema atractivo y complejo, como lector lego, sin mas pretensiones que las de poder excitar a otros a una aventura apasionante.

Su condición eclesiástica no impidió a Juan Ruiz escribir un "libro de cantares" juglaresco, que desenfadamente llama "de buen amor" y que realmente es una exhortación impúdica al "loco amor". Nos dice que compuso su libro "escogiendo e amando con buena voluntad salvación e gloria del paraíso para mi anima", y, después de unas sofisticadas razones con las que pretende - sin demasiado empeño - dar una justificación de ejemplaridad moral a su libro, lo presenta, al mismo tiempo, como un arte amatoria o preceptiva erótica: "... si algunos... quisieran usar del loco amor, aquí fallarán algunas maneras para ello". Escribe un "librete de cantares", obra de juglaría, que, al son de los mas varios instrumentos, alegré los cuerpos y las almas en las plazas de las villas, pasando de mano en mano, como bien mostrenco, sin que enfade a su autor la idea de que otro rinador pueda añadirle nuevos cantares.

Domina en todo el libro una preocupación sexual: el "juntamiento con fembra placentera", que Juan Ruiz, escudándose en la autoridad de Aristóteles, "gran filósofo", presenta como uno de los dos motores de la acción humana. Aunque como cristiano reconozca lo pecaminoso de la sensualidad, no tiene gran reparo en confesar:

E yo como soy home como otro pecador
Hobe de las mujeres a las veces grand amor.

Una gran parte de su libro multiforme se presenta como una confesión autobiográfica erótica. Nos cuenta su propia experiencia, real o fingida, sin jactancia y con sana naturalidad. No hay en él ni el intelectualismo de la complicada dialéctica de André le Chapelain ni la rijosidad que se expresa con crudeza en los versos latinos de las composiciones eróticas del manuscrito de Ripoll. El Arcipreste está convencido de que

...en mujer lozana, fermosa e cortés
Todo el bien del mundo e todo placer es.

Juan Ruiz, que comentó donosamente "las propiedades que las duellas chicas han", no tiene tampoco inconveniente en hacernos saber su preferencia por las mujeres "anchetas de caderas" y de sobacos húmedos, precisiones que no tienen nada que ver con la descripción ideal de las diferentes perfecciones de un cuerpo femenino, que encontramos en la poesía latina medieval, y que muy probablemente habrá que atribuir a la familiaridad del poeta con medios populares islámicos.

Sus amores fueron varios y tuvieron éxitos muy diferentes. Empezaba su enumeración por los fracasos: De una no consiguió nunca otra cosa que "buena fabla e buen riso", y cuando se convenció de que "querer do non me quieren non me faría una nada", inició otra aventura: la bien conocida de Cruz Cruzada, en la que su mensajero Ferrand García "comió la vianda, e a mi fació rufiar"; situación desagradable y poco airosa de la que sabe salir desenfadadamente componiendo sobre el lance una "trova cazurra".

Ca debrienne decir necio, e más que bestia burra;
Si de tan gran escarnio yo non trovase burla.

Supone que ha nacido bajo el signo de Venus y participa por tanto en el común destino de aquellos para quienes "lo mas de su vida es amar las mujeres", pues confiesa:

... Siempre puné en servir dueñas que conocí.

Pero ante el fracaso amoroso, aunque éste tenga como trágica motivación la muerte de la amada, siempre reacciona de una manera:

Por lo pasado non estés mano en mejilla.

Juan Ruiz vive en plena España mudéjar. Escribe su libro hacia 1330, diez años antes de que la batalla del Salado termine decisivamente con la amenaza musulmana de Africa. El reino castellano se siente seguro bajo el regimiento firme de Alfonso XI, que ha sabido restaurar con energía el orden, turbado por los nobles anárquicos, durante los largos trece años que duró su minoridad. Moros, judíos y cristianos conviven sin fricciones demasiado asperas. Como un símbolo de ello, carpinteros y alarifes moriscos trabajan afanosamente para las iglesias cristianas. Magnífica muestra de esta convivencia pacífica habría sido ya la actividad literaria de la corte sevillana de Alfonso X, continuada bajo el reinado de su hijo Sancho IV. No sólo se traducen libros árabes de astronomía y de juegos, también en la composición de la Crónica General entran relatos árabes al par de los cristianos, al contar, por ejemplo, la toma de Valencia por el Cid. Últimamente, la edición del Libro de la Escala ha venido a dar un nuevo aspecto a la cuestión de las fuentes árabes de la Divina Comedia. El Libro de Buen Amor viene a demostrarnos que esa influencia islámica no quedó limitada a la esfera de la erudición y de la ciencia, sino que caló en lo hondo de la vida cotidiana.

No cabe duda de que Juan Ruiz vive inmerso en el pueblo y que le penetra una densa atmósfera islamizada. Según nuestro entender, una de las partes más logradas de ese libro estimulante y arbitrario que es España en su Historia, de Américo Castro, la forman las muchas páginas que dedica en él al Libro de Buen Amor y a su autor, como "un caso de peculiaridad cristianoislámica". Después de ellas no

será posible ya, según quería aún hacerlo E. R. Curtius recientemente, explicar a Juan Ruiz como un importador de la erótica de Ovidio y de sus refundiciones y prolongaciones medievales, ni tampoco definir su libro como una "libre réplica" del *Ars Amandi*, que Curtius supone leyó Juan Ruiz en el original, y de la comoedia del siglo XII - "novelita" la llama Americo Castro - Pamphilus de amore, que tiene, a su vez, origen en una elegía de Ovidio, la cual habría así dado origen a una de las figuras típicas de la literatura española: Trotaconventos - Celestina - Gerarda.

El Libro de Buen Amor no puede explicarse sin tener en cuenta una importante herencia latino-medieval, de la que proceden multitud de temas y desarrollos, varios de origen muy antiguo. A ellos pertenecen, además de la citada comoedia, Pamphilus, temas goliárdicos y fábulas de animales. Otros, como la picante historia del pintor de Bretaña, Pitas Pajas, tienen un sabor inconfundible de fabliau francés. La Batalla de Carnal y Cuaremas es también un tema de múltiples resonancias en la literatura medieval, con remotos orígenes en la Psycomachia de Prudencio y que llega vivo hasta el final de la Edad Media, con representación iconográfica en la pintura flamenca, en cuadros de los Bruegel conservados en colecciones europeas y americanas y en una pintura en lienzo del Bosco, que tuvo Felipe II en El Pardo, hoy perdida, pero que mencionan los antiguos inventarios. Sin embargo, la fantasía de los artistas flamencos, con todas sus estrafalarias imaginaciones, se nos antojan pobres al lado de la pintura, llena de vida y animación, que el Arcipreste hace de los ejércitos contendientes: "Ahí andaba el atun como un bravo león... De Santander vinieron las bermejás langostas... Arenques e besugos vinieron de Bermeo... El delfín al buey viejo derribóle los dientes. Sábalos e albueros, e la noble lamplea De Sevilla e de Alcántara venían a levar prea."

Esta condición de dar vida a los temas que toca es tan notable en Juan Ruiz que sus personajes parecen reales y tenderíamos a considerar como autobiográficos los episodios que presenta, en lo que nos equivocariamos, probablemente.

No cabe duda de que él pasó los puertos de la Sierra del Guadarrama, y bien podemos creerle cuando dice, en su cantiga,

Encima del puerto
Coidé de ser muerto
De nieve e de frío,
E dese rocío
E de grand helada...

sin que tengamos que creer también en la realidad de su encuentro con Aldara. Si para ello comparamos el Pamphilus con la versión de Juan Ruiz - aun después de haber sido esta mutilada por la indignación pudibunda de algún lector antiguo, precisamente en el episodio culminante -, habremos en seguida de advertir cuánta más vida hay en don Melón de la Huerta y en doña Endrina, "de alto cuello de garza", que en sus originales latinos. En cuanto a Trotaconventos, es un abismo el que la separa de la innominada y repugnante amus de la comedia. Compárese, por ejemplo, el único verso con que Pamphilus saluda la aparición de Galatea:

Quam formosa, deus, nudis uenit illa capillis

con el animado desarrollo que le da Juan Ruiz, en la aparición de doña Endrina:

¡Ay Dios, e quam fermosa vyene doña Endrina
(por la plaça!

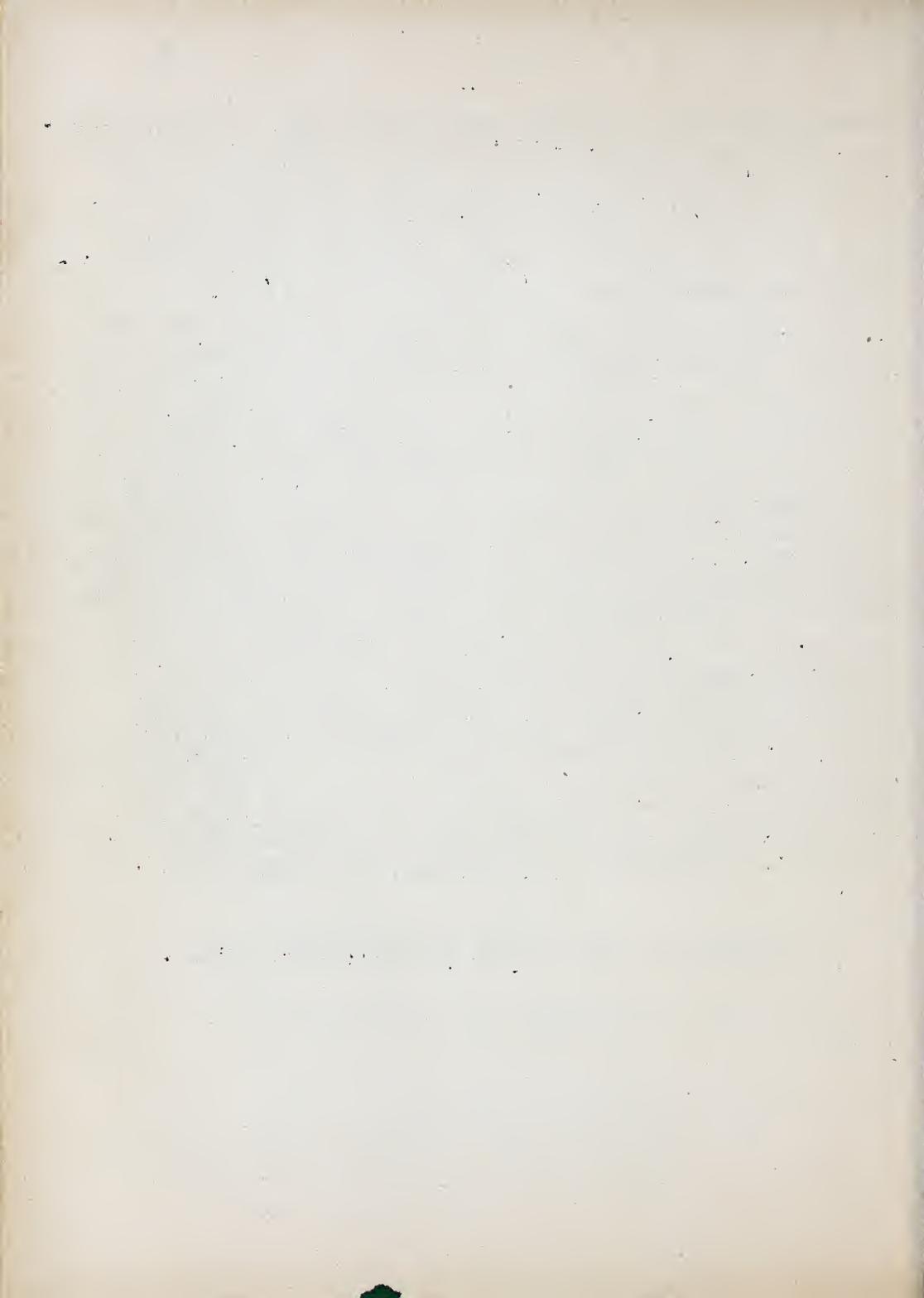
¡Que talle, que donayre, que alto cuello de garça
¡Que cabellos, que boquilla, que color, que buen
(andanca!

Con saetas de amor fyere quando los . sus ojos
(alça

Pero el problema más atractivo que hoy plantea la interpretación del Libro de Buen Amor es, sin duda, lo que pueda haber en él de elemento islámico. Américo Castro, que

creemos haya sido el primero en señalarlo, por lo menos en insistir en él como en algo esencial para la explicación del Arcipreste y de su obra, ha ido muy lejos, tal vez demasiado, en esta dirección. No acaba de ganarnos a la idea de que Juan Ruiz, que, como el público al que se dirigía, sabía bastante árabe para insertar en la conversación de la mora con Trotaconventos las contestaciones en árabe que le da a ésta, fuese arabizado hasta el punto de poder leer en el original o entender la recitación, de El Collar de la Paloma, de Ibn Hazam. Esto no obsta a que si hayamos de reconocer que su libro tiene explicación, si no es nacido en un ambiente fuertemente arabizado, aunque a este arabismo debamos atribuirle una acción difusa más que directa. Estas vienen a ser las conclusiones a que llega Jaime Oliver y Asín en su reciente y erudito estudio de la palabra "alaroza", que le permite desentrañar el humorístico sentido del episodio de doña Garoza, que sólo se explica suponiendo que se trata de una monja conversa "capaz de enternecerse con palabras y actitudes evocadas de costumbres musulmanas". Los temas comunes al Arcipreste y a Ibn Hazam no se explicarían por influencia directa de éste. Tanto el de los efectos del amor como el singularísimo del rejuvenecimiento por el amor serían tópicos de los juglares musulmanes hispanos, que de ellos pasan a los europeos. Castro, en cambio, arrastra nuestra convicción cuando afirma que "el Arcipreste debe al Islam su modo de enfrentarse consigo mismo y con las cosas, impensable en la literatura del resto de Europa. Sobre tal base, sin embargo, alza una creencia que ya no es islámica, pero que no existiría sin la dimensión vital del Islam".

Clavileño, año II, núm. 8 Marzo-Abril, 1951.



LUCIUS GASTON MOFFATT

LA PRISION DEL ARCIPRESTE.

Todas las historias de la literatura española pueden variar sobre otros puntos, pero están conformes en que Juan Ruiz, el Arcipreste de Hita, pasó varios años en la cárcel. Desde 1790, cuando Sánchez lo puso en circulación, este hecho discutido ha sido zarandeado por cada historiador de la literatura española, como también por los críticos en obras especializadas sobre Juan Ruiz. Se han escrito varios ensayos para explicar porque se le pudo haber encarcelado y determinar el número de años que él pasó allí, pero nadie ha podido precisar si efectivamente estuvo encarcelado. La afirmación de que él estuvo en prisión se ha aceptado sin una crítica seria de los testimonios. Realizar dicha crítica es el propósito de este trabajo. Con las palabras de Félix Lecoy, el mejor crítico del Arcipreste: "A todos esos problemas (referentes a la vida y obra de Juan Ruiz) les hemos dado hasta hoy sólo respuestas demasiado rápidas, poco estudiadas, muchas veces superficiales y a menudo contradictorias (1). En su acabado estudio crítico, sensato y erudito sobre Juan Ruiz, escrito en 1938, Lecoy se refiere principalmente a la composición y fuentes literarias del "Libro de Buen Amor", mas éstas implican necesariamente inferencias biográficas, y esta obra ha sido de inestimable valor en la preparación de este trabajo.

En cualquier estudio sobre Juan Ruiz y su obra, tres consideraciones se deben tener siempre presentes: Primero ninguno de los tres manuscritos existentes de sus obras es ori-

ginal; el más antiguo es posterior en unos cincuenta años a la posición final del "Libro". Más adelante, siguiendo la idea de Menéndez Pidal (2), ha establecido bien Lecoy la hipótesis de que tenemos dos redacciones hechas por el mismo autor, una de 1330 y la otra de 1343. También señala, de acuerdo con los mejores críticos, que el "Libro", en su estructura actual, contiene gran número de poemas diversos que no pertenecen al texto, introducidos por los copistas.

Segundo, debemos recordar siempre que en ningún documento de la época hay ni la más ligera alusión sobre Juan Ruiz. De acuerdo con los testimonios externos, nada sabemos sobre su vida. En los siglos que median entre el año 1343 de la composición última de su poema y 1790, tenemos ocasionales referencias sobre sus poemas, pero ni una sola palabra sobre el hombre o su vida. Por último, debemos tener extremo cuidado al dar una interpretación autobiográfica a la obra del Arcipreste Lecoy, en sus magníficas investigaciones sobre las fuentes del "Libro", nos muestra lo profundamente versado que era Juan Ruiz en la literatura de su tiempo, tanto en la vernacular, como en la latina, en literatura de clerecía, religiosa y goliárdica. No hay una historia ni una fábula ni un episodio que no tengan su inspiración en esa riqueza de la literatura medieval que floreció alrededor de él. Como Molière, toma material donde lo encuentra, y lo asimila con arte consumado, y lo sella con la impronta de su propia y única personalidad y de su estilo y humor inimitables. Como una gema polifacética, él refleja ese rico florecer de las formas y temas literarios de la Europa medieval en la que él tiene tan íntima participación.

Cada escritor que trata sumariamente a Juan Ruiz, menciona su encarcelamiento como un hecho absoluto; pero no hay acuerdo, sino que las más flagrantes contradicciones referentes a las fechas, lugar (Alcala, Toledo, Guadalajara) o a las razones del por qué de su supuesto encarcelamiento.

Ahora examinemos brevemente un ejemplo de los juicios sobre la supuesta prisión de Juan Ruiz. La primera edición moderna con comentarios del "Libro de Buen Amor" es la

de Sánchez (3). Establece que Juan Ruiz estuvo en la cárcel entre 1337 y 1350 por orden de don Gil de Albornoz, arzobispo de Toledo durante aquellos años y que escribió su "Libro" mientras permanecía encarcelado. Por esto, dice Sánchez, el manuscrito que lleva la fecha de 1330 debe estar equivocado, porque Gil de Albornoz no fué arzobispo hasta 1337. La única evidencia documental que tenemos, por lo tanto, es descartada a fin de abrirle paso a la noción preconcebida de Sánchez que no apoya en base sólida su noción de que Juan Ruiz escribió su libro mientras estaba en la cárcel por orden de don Gil. Sánchez cree que Juan Ruiz estuvo en la cárcel por calumnias y mentiras. Anador de los Rios (4) cree que el copista del ms. S. (el único que menciona un encarcelamiento) no es digno de crédito y carente de informaciones históricas, y sin embargo, acepta la noción de la prisión de Juan Ruiz. Según él, el "Libro se escribió antes de la encarcelación, pero los poemas religiosos fueron compuestos durante su permanencia en la prisión. No cita razón alguna del supuesto encarcelamiento. Menéndez y Pelayo (5) dice simplemente que el Arcipreste fué encarcelado por orden de don Gil. No fué, no obstante a consecuencia de su vida, porque aunque fué un sacerdote bribón, fué un personaje típico de su época -; sino por razones "meramente curiales". Hurtado y Palencia (6) son de la misma opinión que se conoce poco de la vida de Juan Ruiz, excepto aquello de que pasó trece años en la cárcel por orden de Gil de Albornoz. Del Río (7) dice que permaneció largos años en prisión y que escribió la mayor parte de libro allí. Romera-Navarro (8) establece que, según el copista de un manuscrito, el Arcipreste estuvo preso por orden de don Gil cuando lo compuso. Menéndez Pidal (9) acepta sin comentarios la encarcelación. Northup (10) dice que Juan Ruiz languideció trece años en la prisión, tiempo en que compuso su "Libro". Según su opinión, ignoramos la razón, pero Juan Ruiz consideraba injusta esa encarcelación. Ford (11) acepta también que hubo trece años de prisión, qué parte, por lo menos, del "Libro" se escribió durante ese período, y la prisión la atribuye a su vida indigna. Iguales razonamientos son, en esencia, los de Fitzmaurice-Kelly (12) y Merincó (13).

En aquellos que han dedicado un estudio especial a Juan Ruiz, advertimos las siguientes observaciones. Pymaigre (14) afirma que Juan Ruiz fue puesto en prisión por Gil de Albornoz por incumplimiento de sus deberes eclesiásticos y que pasó trece años allí. Kane, en su excelente traducción del "Libro de Buen Amor" (15), sostiene que el Arcipreste estuvo en la prisión trece años y que escribió todo su libro allí; fue puesto en prisión por Don Gil de Albornoz luego de llegar a ser arzobispo de Toledo en 1337, justamente porque Juan Ruiz no era más que Juan Ruiz, y que el episodio de Talavera nada tiene que ver con ello. Mis Ward, en el "Fortnightly Review" de Londres (16) cree que Juan Ruiz fue aprisionado por don Gil durante los años 1337-1350, por una inexplicable ofensa contra las leyes eclesiásticas. Alfonso Reyes (17) sostiene que Juan Ruiz fue aprisionado por don Gil por razones de política eclesiástica, y Federico Torres (18) afirma que Albornoz lo encarceló en un monasterio en Guadalajara por consecuencia de sus versos. Puyol, en su obra sobre el Arcipreste (19), acepta la prisión del Arcipreste, y cree que las calumnias de los clérigos de Talavera satirizados por Juan Ruiz indujeron al Arzobispo para que lo pusiera en prisión, donde escribió sus obras. Lecoy, interesado primero por las fuentes literarias de Juan Ruiz, parece dudar de admitir o no categóricamente que Juan Ruiz estuviera encarcelado. En un pasaje (20) menciona la cárcel mas o menos como un hecho establecido, pero en otro admite que la evidencia aducida a su favor está lejos de convencer.

Cejador (22), que ha estudiado más detalladamente la vida de Juan Ruiz, discute la cuestión del encarcelamiento "in extenso". Es de opinión que Juan Ruiz fue puesto en prisión por don Gil poco tiempo después de 1337, estando allí gran número de años, que escribió su "Libro" allí, y que fue arrojado en prisión por falsas acusaciones de los clérigos de Talavera por venganza ante su mordiente sátira contra ellos.

Detengámonos ahora a clasificar y a someter a un examen crítico las razones expuestas que hacen creer que el Arcipreste pudo haber sido encarcelado. Encontramos que esas razones caen grosso modo en cuatro categorías: 1.- Por consecuen-

cia su vida inmoral. 2.- Por sus versos blasfemos o indecentes. 3.- Por su sátira contra los clérigos de Talavera. 4. Por razones vagas e indefinidas que debemos dejar en tela de juicio (Menéndez Pelayo, Menéndez Pidal, Northup y otros).

Menéndez Peláyo embiste contra la razón N° 1 en forma muy efectiva. Llama la atención sobre la naturaleza inmoral y sin ley de aquellos tiempos, demostrando que Juan Ruiz - aun si su obra se interpretara autobiográficamente - no fue mejor ni peor que muchos otros clérigos de la época que no sufrieron encarcelación: en realidad, tenemos escasos testimonios, si acaso los hubiera, de la prisión por razones de inmoralidad de ningún clérigo contemporáneo del Arcipreste.

Hay aún menos base para postular la supuesta prisión a causa de la discutida obscenidad o inmoralidad de su "Libro". En primer lugar, no es casi tan obsceno o blasfemo como generalmente se cree, pues hay sólo tres o cuatro pasajes cortos en toda la obra que parezcan claramente groseros, y aun éstos son suaves comparados con algunos de los prototipos latinos o franceses del mismo período. En segundo término, ¿puede alguien citar un solo caso de prisión durante este período en alguna parte de Europa Occidental por producciones literarias blasfemas o inmorales, con tal que no fueran heréticas? Ahora bien, como se señaló, los escritos de Juan Ruiz son simplemente su magistral e inimitable adaptación de los temas literarios corrientes, gran mayoría de los cuales pertenecían a clérigos que en todo caso mantuvieron su buen nombre y alta posición. Por último, lo absurdo del argumento de que el Arcipreste fue aprisionado por la naturaleza de sus poemas se patentiza cuando observamos la línea del razonamiento inconsciente seguido por algunos. Se razona así: Se le encerró en la prisión por orden de don Gil por la inmoralidad de sus obras; mientras estaba en la cárcel, él escribió o revisó las obras por las cuales había sido puesto en prisión.

Cejador es el principal proponente de que la Cántica de los clérigos de Talavera sea la causa básica de la encarceración del Arcipreste. Será necesario examinar esta materia más minuciosamente, como es típico del método de Cejador al tratar a Juan Ruiz. Cejador parte con una convicción formada respecto a tres puntos: a) Juan Ruiz fué un sacerdote digno, correcto y temeroso de Dios, de vida impecable, b) Su obra es altamente moral, totalmente ortodoxa desde el punto de vista teológico, y una amarga sátira contra los clérigos indignos de su tiempo. c) Fué encerrado en la cárcel por don Gil hacia 1339; permaneció allí cierto número de años, y escribió su "Libro de Buen Amor", estando en la prisión.

Cualesquiera datos, internos o externos, son acomodados por Cejador para satisfacer estas hipótesis. Si no consigue que se smolden son disimuladamente ignorados o sumariamente desechados. Por esto la obra del Arcipreste es autobiográfica cuando verifica las ideas fijas de Cejador; cuando no es así, entonces el Arcipreste no habla de sí mismo sino de algún mal sacerdote. Citaré dos ejemplos que tienen alguna conexión con la materia en discusión como evidencia de la profundidad de los métodos y conclusiones de Cejador. Verso 326b d "Libro contiene la fecha de 1301, de la era española. Los mas novatos en estas materias saben que para obtener la era cristiana de la era española, se debe restar 38 - así 1301 de la era española representa 1263 de la era cristiana. Pero Cejador agrega 38 y alcanza al año 1339, que triunfalmente da como la fecha que marca el comienzo de la prisión de Juan Ruiz, y sobre esta base granítica de su equivocación matemática procede él a construir su cárcel para el Arcipreste! De igual manera, en la estrofa 1634, que es el final del "Libro" propiamente dicho, el ms. S. tiene la fecha de 1381 (era española), que es 1343 (era cristiana), mientras que el ms. T. tiene 1368 (era española), o sea, 1330 (era cristiana). Puesto que Cejador esta tan firmemente convencido "a priori" de la encarceración del Arcipreste por don Gil, quien llegó a ser arzobispo de Toledo sólo en 1337, descarta mañosamente el año 1339 del ms. T. simplemente estableciendo que es número equivocado, no aduciendo ni una sola razón por qué estaría en error o por qué el ms. S había de

estar en lo justo. En realidad, ambos textos tienen razón, pues hemos visto que representan las dos redacciones hechas por el autor en las dos fechas.

Volviendo ahora a la Cántica de los clérigos de Talavera, a la cual Cejador le da tanta importancia en relación con la supuesta prisión del Arcipreste, el lector recordará los principales perfiles de esta sátira: según su autor, presumiblemente Juan Ruiz, él fué enviado por el Arzobispo don Gil con una carta para los clérigos de Talavera, ordenándoles abandonar sus mujeres, fueran esposas o concubinas. Entonces pinta la angustia de los buenos clérigos ante estos dolorosas nuevas, su ira contra el Arzobispo, y sus amenazas de venganzas. Cejador argumenta que los clérigos de Talavera acusaron al Arcipreste de inmoralidad (pero ¿por qué si él no tenía la culpa y no estaban enfadados con él?) y que a consecuencia de esas acusaciones don Gil lo encarceló. Esta es la única causa que Cejador puede alegar, ya que vigorosamente ha defendido la moralidad de la vida y obras del Arcipreste.

Examinemos ahora este argumento más detenidamente. Observamos, en primer lugar, que este poema se encuentra sólo en uno de los manuscritos existentes y no pertenece propiamente al "Libro". Viene después del final lógico del "Libro" y de la firma del copista y nada tiene que hacer con el "Libro" Fué compuesto probablemente después de él; de aquí que el argumento de Cejador que el poema fué la causa indirecta de la discutida encarcelación y que el "Libro" fué entonces, escrito, se desploma estrepitosamente.

Por lo demás, este poema no es autobiográfico, es uno de los mayores errores aducir de él hechos sobre la vida del Arcipreste. Menéndez Pidal (24), y después Lecoy, (25) demuestran que la Cántica de los clérigos de Talavera no pinta un hecho real. Es simplemente un poema burlesco, de mofa, modelado en los prototipos latinos conocidos, como la "Consultatio sacerdotum", que tuvo gran fama en la Europa Occidental en los siglos XIII y XIV, y que Juan Ruiz adaptó, como puede fácilmente verse comparando el más antiguo modelo latino citado por

Menéndez Pidal. Es fácil también demostrar que Cejador refuta su propio argumento en este caso, pues él utiliza este mismo poema para mostrar que el Arcipreste fue el agente confidencial de su obispo - por lo tanto, un hombre probo y de buena reputación en su vida y obras. Ahora bien, ¿es razonable suponer que el Arzobispo mandase a la cárcel a su propio representante de confianza por falsas acusaciones de algunos clérigos bribones, a quienes el Arzobispo reprochaba por boca de su propio representante?

En resumen, he tratado de demostrar aquí que ninguna de las razones aducidas para explicar la encarcelación del Arcipreste es válida, que ellas entran en conflicto una con otra, que son inconsecuentes consigo mismas y que violan las leyes del más elemental razonamiento.

¿Cómo, entonces, alguien puede preguntar, llegó a establecerse la tradición de la encarcelación de Juan Ruiz por don Gil? Os recuerdo otra vez que aunque hay menciones de las obras de Juan Ruiz que atestiguan su popularidad en los siglos siguientes a su muerte, no hay mención de ninguna prisión (excepto en el colofón de un manuscrito) hasta que Sánchez publicó el poema algunos 450 años más tarde, y Sánchez es uno de los críticos menos digno de crédito y más falto de espíritu crítico. Lo que hizo Sánchez fue ponerlo en circulación, y los críticos, desde los tiempos de Sánchez, se han contentado con seguirlo servilmente, sin analizar el testimonio sobre el cual Sánchez basó su presunción.

Este testimonio es doble, primero, en el poema religioso, ahora colocado al principio del "Libro", hay tres menciones (ld. 2d. 3d,) de la permanencia del autor en "prisión" y en el verso 1674f se hace igual declaración. De aquí que tengamos afirmaciones que el "Libro de Buen Amor" se debe haber escrito mientras el autor estuvo en prisión porque hace referencias a ese hecho al principio y final de la obra. Sin embargo, las tres referencias del comienzo están en un poema que no forma parte del "Libro" y aparece allí sólo en un manuscrito. La versión de 1330 empieza con la "Invocación" en la

opla 11, y la versión de 1343 empieza con el precedente sermón en prosa, como lo establece el mismo autor explícitamente, Y a referencia de la estrofa 1674 no pertenece propiamente al "Libro", el cual termina con la estrofa 1634. Así, la aseveración de que el autor inicia y finaliza su obra con una alusión a su prisión, no considera el hecho de que ninguna de tales referencias queda dentro de la órbita del "Libro".

En añadidura, los poemas en los cuales se hace referencia a la "presión" del autor, entran en la categoría de poemas religiosos que se cultivaron mucho en la Edad Media y la palabra de modo alguno tenía un sentido literal.

Citemos a Lecoy (26): "... esta oración,,, sólo la repetición de un cliché mucho tiempo usado en literatura - especialmente en la literatura épica y solamente la adaptación ... de una parte del "ritual de los agonizantes"... aquí que la sinceridad de tal pasaje debe tomarse con mucha cautela, y estaría tentado de ver en él sólo un ejercicio literario, en el mejor de los casos, un modo banal de invocar Dios". Bédier (27) cita los prototipos litúrgicos latinos de las oraciones usadas en el Roland, y son casi literalmente idénticos a los del Arcipreste. Por consiguiente, los poemas que mencionan la "presión" deben considerarse como modelos estereotipados de poemas religiosos entonces en boga - esto nada más.

Pero aun suponiendo que esas referencias a la "presión" son autobiográficas, no serían todavía una evidencia de que Juan Ruiz fue aprisionado, por la falsa interpretación dada a la palabra. Es verdad que "presión" o "prisión" "Presón" no significan generalmente una encarcelación física literalmente, derivadas de "prehensionen". Pero había otra palabra latina, "pressionen", que significa "presión", "opresión", y por extensión "angustia espiritual", que evolucionó

normalmente en "presión" o "prisión". De este modo, obtenemos dos palabras idénticas con variados significados; y "presión", "prisión", pueden significar, y generalmente es así, encarcelamiento, pero el significado de "angustia espiritual" o "aflicción" también persiste. En español antiguo esta palabra debe ser interpretada con cuidado, a la luz de su contexto, a fin de captar su verdadero significado. Como ilustración: dos veces en el "Libro de Buen Amor" Juan Ruiz utiliza "presión", significando algo diferente de confinamiento físico. En el verso 787c tenemos la frase: "en presión e sospiros e coydado", donde "presión" iguálase y se hace sinónimo con "suspiros" y "cuidado", y del contexto puede significar nada más que "aflicción". También en el verso 1048 g, tenemos la palabra usada en plural y con el verbo "yazer", donde se menciona a Cristo "yazer en presiones, en penas e en dolor", que no significa "Cristo yaciendo en prisiones, pena y dolor", sino "Cristo estando en angustia, pena y dolor". Aquí hay más ilustraciones de otro maestro medieval de la lengua castellana, Gonzalo de Berceo (28). En la "Vida de San Millán" (v 89), leemos: "soltarás muchas almas de la mortal presión", donde, por el contexto, "presión" puede significar sólo "angustia". En los "Milagros de Nuestra Señora", se cuenta la historia de un piadoso sacerdote, devoto de la Virgen, que cae mortalmente enfermo y es sanado por Elle; leemos (v.128): "Bien se cuidó el clérigo de la presión essir", donde "presión" debe significar "aflicción" porque ni remotamente involucra el significado de "encarcelamiento". Y en el mismo poema (v.275) tenemos lo siguiente: "La alma por pecados no issie de presión", cuyo significado es indudablemente otra vez "angustia". En la "Vida de Santo Domingo", tenemos tal vez el ejemplo más significativo. Se habla de una mujer que tampoco está en la cárcel, que está atacada por la parálisis. Santo Domingo pide a sus amigos que rueguen a Dios por la mujer que "yaze en tal presión" (v. 305). No por fuerza de imaginación esto puede significar: la señora "que yace en prisión". Compárese esto con los versos de Juan Ruiz (v. 3d) más a menudo citado como evidencia de su encarcelamiento,

donde él pide a Dios que lo libre "deste presión do yago", que no significa "en esta prisión donde me hallo", sino "en esta angustia en que estoy", tal como en el ejemplo de Berceo. No hay autoridad, por consiguiente, para concluir que cuando el Arcipreste ruega a Dios o a la Virgen que lo libre de su "presión" él quiera decir "cárcel".

Veamos ahora el segundo testimonio aducido por la creencia de que Juan Ruiz fué físicamente confinado: las palabras del colofón puestas por el copista del manuscrito S, el último de los tres manuscritos existentes. Este ms. tiene un colofón al terminar propiamente el "Libro" en el verso 1634, donde no se hace mención de "prisión", pero agrega otro después del verso 1709 entre los variados poemas. Se lee: "Este es el libro del Arcipreste de Hita, el qual compuso seyendo preso por mandado del Cardenal don Gil, Arzobispo de Toledo". Es significativo que este colofón aparezca inmediatamente después de la sátira contra los clérigos de Talavera, el "único lugar" en toda la obra de Juan Ruiz donde aparece el nombre de don Gil. Significativo es también el hecho de que esto es un agregado posterior, porque el copista muestra su ignorancia del hecho histórico cuando habla del Cardenal don Gil, ya que éste no llegó a ser cardenal sino hasta 1350, fecha de la muerte de Juan Ruiz, y nunca fué cardenal y arzobispo al mismo tiempo. Este colofón es sospechoso en otros terrenos. Cualquiera versado en las costumbres de los copistas medievales, sabe que sus afirmaciones se deben aceptar con el más grande escepticismo. Una pequeña expresión figurativa, un poema simbólico, es suficiente para abrasar la imaginación y dar libre vuelo a la fantasía al reconstruir la vida del autor, alrededor de quien a menudo no sabe nada. Os remito sobre este punto a las fantásticas biografías de Jaufré Rudel y otros trovadores, construídas todas mediante la aceptación literal de ciertas expresiones alegóricas o metafóricas de sus libros.

Creo que podemos reconstruir lo que ha sucedido en el caso de Juan Ruiz. Un copista posterior, el del ms. S, tiene ante él un embrollado manuscrito de las obras, inclu-

yendo el "Libro de Buen Amor" y los poemas misceláneos. El poema de la "Invocación a Dios" donde aparece la palabra "presión", parece una buena apertura, y es él sólo quien lo pone al principio del "Libro". El procede a copiar todo el manuscrito, incluyendo el colofón original que termina el "Libro de Buen Amor" propiamente dicho, donde no se hace mención de "presión". Continúa con los poemas misceláneos, incluso la sátira contra los clérigos de Talavera, donde él pone su propio colofón. Por lo tanto, el autor debe haber estado en prisión cuando escribió, y como era clérigo - la única persona que podía mandarlo allí era su superior eclesiástico y ese debe haber sido el don Gil ya mencionado. El sabía que unos cincuenta años antes hubo un don Gil de Albornoz, que había sido Arzobispo de Toledo y también Cardenal.

En resumen, no puedo ver base ni en las razones aducidas para explicar la causa de su encarcelamiento ni en la evidencia interna o externa de su "Libro" para la creencia de que Juan Ruiz estuvo alguna vez en la cárcel. Naturalmente, es imposible, por otra parte, probar que nunca estuvo en prisión, así como sería imposible probar que cualquier otro personaje literario de 1350, del cual se sabe poco, nunca estuviera encarcelado. El peso de la prueba debe colocarse sobre las razones por las cuales debería haber sido encarcelado y sobre los testimonios que tenemos para creerlo. En el caso de Juan Ruiz parece no haber tales razones ni testimonios.

NOTAS

1. Félix Lecoy, "Recherches sur le "Libro de Buan Amor" de Juan Ruiz, París, 1938, pág. 21.
2. Ramón Menéndez Pidal, "Poesía juglaresca y juglares", Madrid, 1924, pág. 271, y "Romanía", XXX, p. 439.
3. Tomás Antonio Sánchez, "Colección de poesías castellanas anteriores al siglo. XV". Nueva edición por Eugenio de Ochoa, París, 1842, XX, 418-419.
4. Amador de los Ríos, "Historia Crítica de la Literatura Española". Madrid, 1863, p. 169-170, nota.
5. M. Menéndez Pelayo, "Antología de poetas líricos castellanos", Madrid, 1890 -1908, lll, LXVII.
6. Juan Hurtado y Angel Palencia, "Historia de la Literatura Española", 2° edición Madrid, 1925, p. 135.
7. Angel del Río, "Historia de la Literatura Española", Nueva York, 1948, 1, p. 69.
8. M. Romera - Navarro, "Historia de la Literatura Española", Boston, 1928, p. 28.
9. Menéndez Pidal, "Poesía....", p. 271.
0. George Tyler Northup, "Introducción a la Literatura

Española", Chicago, 1925, p. 101-102.

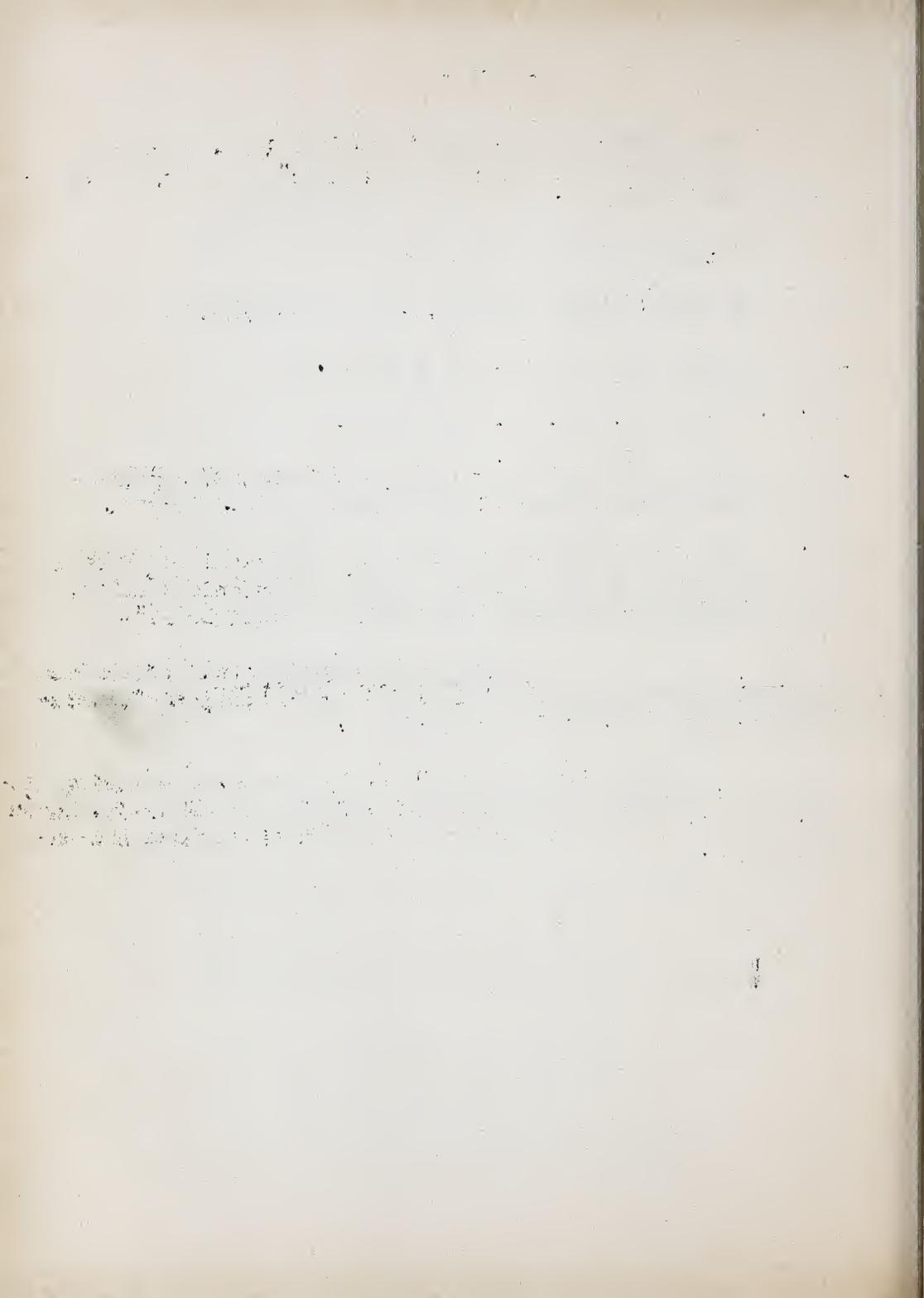
- 11.- J. D. M. Ford, "Principales Corrientes de la Literatura Española", Nueva York, 1931, p. 177, y "Lecturas en español antiguo", Boston, 1939, p. 152.
- 12.- James Fitzmaurice-Kelly, "Historia de la Literatura Española", Nueva York, 1925, p. 76.
- 13.- Ernest Mérimée, "Historia de la Literatura Española", traducida y revisada por S. Griswold Morley, Nueva York, 1931, p. 76.
- 14.- Theodore J. P. Puymaigre, "Los viejos autores castellanos; historia de la antigua literatura española", París, 1888-1890, 1, 257.
- 15.- Elisha Kent Kane, El "Libro de Buen Amor" del Arcipreste de Hita, traducido al verso inglés. Nueva York, 1933.
- 16.- Mary A. Ward, "Un escritor español medieval", en "Fortnightly Review, Nuevas Series, 1876, XX, P. 21.
- 17.- Alfonso Reyes, "Capítulos de Literatura Española". Primera serie. México, 1939, pp. 1-3.
- 18.- Federico Torres, "El Arcipreste de Hita; su pueblo, sus andanzas, sus versos Madrid, 1932, pp. 46-48.
- 19.- Julio Puyol y Alonso, "El Arcipreste de Hita". Estudio crítico". Madrid, 1906, pp. 91-96-97.
- 20.- Lecoy, op. cit. pp. 234-235.
- 21.- Lecoy, op. cit. pp. 331-332.
- 22.- Julio Cejador y Frauca, "Juan Ruiz, Arcipreste de

Hita, Libro de Buen Amor", Madrid, 1913. Todas las referencias al "libro de Buen Amor" se hacen de esta edición.

- 23.- Menéndez y Pelayo, op. cit.
- 24.- Menéndez Pidal, "Poesía...", pp. 268-269.
- 25.- Lecoy, op. cit. pp. 239 y ss.
- 26.- Lecoy, op. cit. pp. 331-332.
- 27.- Joseph Bédier, "La Canción de Rolando, comentada por Joseph Bédier". París, 1927, pp. 310-312.
- 28.- Todas las citas de las obras de Gonzalo de Berceo se toman de la edición de Tomás Antonio Sánchez, "Poetas castellanos anteriores al siglo XV".

Lucius Gastón Moffatt, Universidad de Virginia, Charlottesville, Virginia. En "Hispania", volumen XXXIII. Número 4. Noviembre, 1950.

Traducción del inglés por el Sr. René Ariste Rojas, del Departamento de Castellano, revisada por el Sr. Ramón Morales Avila, profesor de Inglés del Internado Nacional Barros Arana.



DAMASO ALONSO

LA CARCEL DEL ARCIIFRESTE

Hay críticos - en general críticos apasionados, críticos poetas (la "otra" crítica suele llamarlos, despectivamente, críticos románticos) - que tienden a atribuirlo todo al espíritu creador del artista. La "otra" crítica es la de los críticos positivos, "científicos", que aplican unos a modo de principios biológicos a la investigación; los rasgos de una obra literaria se explican por la, digamos, especie "animal" a que pertenece, o a la que se le quiere hacer que pertenezca.

Para los unos (Cejador, etc.), Juan Ruiz es todo genialidad autónoma y personalísima. Para los otros, su arte es muchas veces solo un reflejo inmediato de la literatura europea (Spitzer, María Rosa Lida y Lecoy, este último con la sonrisita del que cree hacer migas a un poeta). Y no falta quien lo explica como un caso de mudejarismo, como un capítulo, y de los más importantes, dentro de una tesis general sobre la realidad histórica de España (Americo Castro) (1)

La verdad está entre los extremos. Juan Ruiz no deja de beber en toda la tradición europea, y escribe en un país donde lo árabe, o por lo menos lo mudejar, es una realidad poderosa; nada extraño que imprima visibles huellas en el Libro de Buen Amor. Claro es; también, que Juan Ruiz imita

(el fabulario, etc.), y a veces bastante de cerca (la historia de don Melón, etc.). Para el crítico que no pertenece ni a la "una" ni a la "otra" crítica, es una fortuna conocer el modelo próximo de un pasaje del Libro de Buen Amor, porque nada mejor que un careo entre Juan Ruiz y sus fuentes para mostrar esa última individualización que ha recibido todo lo que pasó por aquella pluma.

Es que el Arcipreste de Hita no es un artista objetivo, un frío narrador de lo externo, sino que se transparenta como hombre de carne y hueso en lo que escribe. Quiero esto decir que hay algo como una presencia, un crujido de lirismo represado, a lo largo de lo que narra.

Ese trasvasarse, ¿nos deja en la obra algún rastro de los acaeceres de su vivir? Tomemos el tema de la cárcel. En el manuscrito de Salamanca (que hoy, gracias a Menéndez Pidal, sabemos fue copiado a principios del siglo XV por un personaje conocido, Alfonso de Paradinas) se nos dice que el Arcipreste escribió su libro estando preso. Y el poeta, en los versos, habla varias veces de su prisión. Esa historia que el Arcipreste escribió la segunda versión de su libro en la cárcel - había sido creída por todo el mundo... Por mí mismo (yo soy un hombre ingenuo), también.

Hubo un momento de la crítica en el cual todos los escritores de genio que se hubieran estimado en algo debían haber escrito sus libros en la cárcel. Pero ahora pasa todo lo contrario; la crítica reciente parece postular: "Se prohíbe que los genios escriban sus libros en cárcel alguna." Por lo que toca a Juan Ruiz, la nueva crítica viene a decir, más o menos: "Son ustedes unos inocentes; no hay prueba alguna de que el Arcipreste estuviera preso nunca. El Arcipreste usa la voz prisión como una metáfora, por la prisión terrena, la prisión de esta vida terrenal, la cárcel del cuerpo con la maldición del primer pecado." Luego, la erudición aduce algunos ejemplos de poesía provenzal (y de literatura de la Biblia y patristica) en que preizon, carcer, etc., significan

solamente la cautividad de la vida terrena y de la culpa. Evidentemente, la erudición podría, sin gran esfuerzo, haber amontonado - dentro de la gran tradición cristiana - muchos más ejemplos.

Todo eso es verdad, pero nada tiene que ver con el Arcipreste de Hita, el cual habla, sin que pueda caber duda alguna, de una auténtica prisión de cal y canto. No hace mucho que Gonzalo Menéndez Pidal (2) - lleno de sentido común y de elemental justicia - salió al paso de las afirmaciones de esa crítica reciente. Los argumentos que prueban la prisión son evidentes e inmediatos: el texto mismo del Arcipreste; basta leerlo. Pero nuestro público muchas veces se deja impresionar irreflexivamente cuando se le habla en nombre de la ciencia y de la erudición. Más aún: entre los que niegan la prisión del Arcipreste figuran eruditos tan ilustres como Leo Spitzer y María Rosa Lida, en esta ocasión curiosamente despistados. He aquí por qué me ha parecido conveniente corroborar los argumentos de Gonzalo Menéndez Pidal y añadir otros nuevos. Lo hago no sin cierto sentido de vergüenza: salgo a defender algo tan evidente como la luz del día. Parece que sobre esto no haría falta escribir.

Lo primero que hay que observar es que las súplicas de Juan Ruiz a Dios y a la Virgen para que lo saquen de la "prisión" figuran únicamente en el manuscrito de Salamanca, es decir, en el que don Ramón Menéndez Pidal considera una segunda edición del poema, fechada en 1343, frente a la primera, la del código de Toledo, terminada en 1330. Ahora bien; en 1330 no cabe duda de que el Arcipreste de Hita sufría, como todos los hombres, la prisión metafórica, la de la herencia del pecado; y, sin embargo, en esa redacción de 1330, ni una sola vez en todo el libro se considera prisionero. Pero en la versión de 1343 añade unos pasajes al principio y otros al final; y sucede que lo mismo en lo añadido al principio que en lo agregado al final, Juan Ruiz, líricamente, en primera persona, una y otra vez grita desde la cárcel, impetrando su libertad. Es una obsesión, nueva, del escritor. Algo ha

ocurrido, algo ha tenido que ocurrir, en la vida de este hombre entre 1330 y 1343 (3).

El principio mismo es, como digo, una adición del código de Salamanca. Cada una de las tres primeras estrofas repite con pequeña variación el mismo grito:

- ... saca a mí, coitado, desta mala presión.
 - ... sacame desta lazeria, desta presión (malina)
 - ... libra a mí, Dios mío, desta presión do yago
- (4)

La oración (con sus pasos "tú que libreste a Santa Susaña", "a Jonas el profeta ... sacástelo...", etc.) es un tópico de la Edad Media (comp. Cantar de Mio Cid, versos 330 y sigs). Pero así como doña Jimena, en el poema, usa de esas fórmulas para colocar al fin su petición individual ("... mío Cid el Campeador, que Dios le curie de mal: quando oy nos partimos, en vida nos faz juntar"), de modo parecido el Arcipreste va colocando al final de cada uno de los eslabones de la plegaria su grito "; sacame de esta prisión!". Pero esa prisión ¿es, quizá, metáfora de la vida terrena y del pecado? Anotemos, por de pronto, esto: nada, absolutamente nada, indica que no se trate del sentido real, físico, de la palabra prisión. La súplica de ayuda, ahora ya más variada, se repite al final de las estrofas cuarta y quinta. La sexta acaba así:

...; Señor, de aquesta coita saca al tu Arcipreste!

Y ¿qué ha reservado para la estrofa séptima, con la que acaba esta oración inicial? Ahora la súplica consiste en pedir como gracia especial el don de la palabra en presencia de los poderosos acusadores. El Arcipreste está bajo el peso de acusaciones que considera calumniosas y le pide a Dios el don de convencer a sus jueces. Y aparecen ahora, también, sus enemigos, los "traidores":

Aún tú, que dixiste a los tus servidores
que con ellos serías ante reys dezidores,
e les dirías palabras que fabrasen mejores,
Señor, Tu sey comigo, guardame de traidores.

La estrofa es inequívoca: el Arcipreste está aludiendo a las palabras de Jesucristo "Y seréis llevados ante los gobernadores y los reyes por mi causa..... Y cuando os entregaren no os preocupéis cómo o qué habéis de hablar; porque en aquella hora os será dado lo que habéis de hablar. Porque no sois vosotros los que habláis, sino el espíritu de vuestro Padre, que habla en vosotros" (Evangelio de San Mateo, X, 18-20). El Arcipreste alude aquí, pues, a una persecución que sufre ante la justicia humana, le pide a Dios que cumpla su promesa. Y esta alusión a una persecución, y de tipo judicial, y la mención de los traidores (causa indudable de la persecución misma), sólo tres estrofas después de aquel grito reiterado y angustioso, "¡sácame de esta prisión!", hablan inequívocamente para quien entienda el castellano.

Ha terminado así la oración a Dios y empieza otra nueva, dirigida ahora a la Virgen (aunque el manuscrito no las separe). Esta segunda oración es mas corta (sólo tres estrofas). El final de ella viene la petición concreta:

Dame gracia, Señora de todos los señores,
tira de mi tu saña, tira de mí rencores,
faz que todo se torne sobre los mezcladores,
ayudame, gloriosa Madre de pecadores.

que todo se vuelva contra los mezcladores. "Y ¿qué son los mezcladores? Son esa clase de hombres viles a los que el cantar de Mio Cid llama "mestureros". Dice Menéndez Pidal: "Los mestureros o mezcladores, como también se llamaba a los delatores, se dedicaban continuamente a explotar las pasiones del monarca (o de otros importantes personajes, podemos añadir), eran un continuo peligro para la seguridad personal" (5).
Ve aquí que Juan Ruiz pide que "todo" se vuelva contra los

mezcladores... ¿Qué quiere decir aquí "todo"? Evidentemente, la cizaña que le habían metido, la calumnia que le habían levantado, el lío que los mezcladores habían armado contra el propio Arcipreste. Eso, ni más ni menos, es lo que tales palabras quieren decir en nuestra lengua.

La oración a Dios termina pidiendo que le guarde de traidores, y la oración a la Virgen, pidiendo el poeta que todos sus presentes sufrimientos se vuelvan contra sus propios detractores o delatores. Hay, pues, una especie de simetría entre los finales de ambas oraciones. No puede haber duda de que Juan Ruiz se siente traicionado, delatado por seres rencorosos, que se ve acórralado, y pide contra ellos la protección de Dios y de la Virgen.

Y es únicamente a esta luz como es posible interpretar el sentido de la palabra prisión y de los gritos del Arcipreste: "¡ Sacame a mí, cuitado, desta mala prisión; sacame de esta lacería, desta prisión maligna; libra a mí, Dios mío, de esta prisión donde yazgo! "

Sería de desear que los ilustres hispanistas que fiados en su gran erudición románica, han leído (sin duda, de prisa) estas dos oraciones, las volvieran a leer y comprendieran que no tienen más que un sentido posible.

De las dos oraciones que el código de Salamanca añade para principio del poema se deduce, que Juan Ruiz escribe en un gran aprieto, preso, acusado, a su parecer injustamente, ante los jueces o autoridades (es razonable pensar que de la Iglesia). Vamos a ver que, con perfecta correspondencia, lo mismo vienen a decir las poesías sueltas que van al final de ese manuscrito de Salamanca.

Son, sobre todo, las cuatro composiciones que desde la estrofa 1.668 hasta la 1.689 llevan las cuatro el mismo título: "Cántica de loores de Santa María".

La cuarta (a pesar de su título y de cuatro versos iniciales en que este se basa) está dirigida a la Ventura (la Fortuna), a la cual el poeta increpa. Aquí también habla de la "cuita extraña" que la Fortuna le hace sufrir y de su "gran tribulación", y pide que se le cambie un "gozo". Es, pues, una cuita, una tribulación concreta, real, temporal. Obsérvese bien: es la misma tribulación, la misma obsesionante cuita que atormenta por todas partes al poeta en los finales y principios de la versión de 1343. En esta ocasión si que no puede tratarse de la vida terrenal o de la herencia del pecado, sencillamente porque a quien suplica ahora es a la Fortuna. Es evidente que la Fortuna le había jugado una mala pasada. Y esto casa perfectamente con el estado de quien del cargo honroso de arcipreste ha pasado a la miseria de una cárcel.

A la Virgen, en cambio, está dirigida la súplica ardiente y emocionante (con emoción que llega al lector del siglo XI) contenida en la tercera Cantica de loores de Santa María (estrofas 1.678-1.683). Este hombre, juguete de la Fortuna, sufre. Sufre un horrible tormento. Y le pide a la Virgen:

de tribulança, sin tardança,
venne librar agora.

Nótese el "ahora", que actualiza la tribulación. Con gritos que parecen de muy auténtica sinceridad los de este ser de mediados del siglo XIV, gritos que han de llegar siempre al corazón de quien sienta nuestra lengua:

Virgen muy santa, yo paso atribulado
pena tanta, con dolor atormentado,
que ya me espanta coita atanta....

Estrella del mar, puerto de folgura,
de dolor e pesar e de tristura,
venne librar e conortar,
Señora del altura.

Las expresiones no se corresponden en nada con el dolor del que se ve prisionero de la "vida terrena". No; se trata de un dolor agudo, actual, de un apuro angustiador. Nótese el valor del verbo pasar. Es una pena muy especial, por la que el poeta pasa ("yo paso atribulado/ pena atanta..."), un dolor de que pide que la Virgen le libre. Las palabras que siguen remachan aún el sentido:

Sufro gran mal, sin merecer, a tuerto...

Pero si su "prisión", si su "cuita", si su "tribulación", fuera la vida terrenal y el rastro del pecado primero común a todos los hombres, o la de su propio pecado, ¿tendría sentido alguno que el Arcipreste dijera "sin merecer", "a tuerto (o sea, por injusticia)? ¿Cómo es posible que no se quieran ver o se silencien cosas que son la evidencia misma? El Arcipreste inocente, injustamente perseguido, sufre un mal grande, esquivo (es decir, muy dañoso), y tal, de tal índole, que piensa que l acarreará la muerte. Y pide a la Virgen que le valga, pues no ve al (es decir, otra cosa) que le pueda sacar a puerto:

Sufro gran mal, sin merecer, a tuerto,
esquivo, tal porque pienso ser muerto.
¡Mas Tú me val, que non veo al
que me saque a puerto!

Este mal es injusto, "sin merecer". ¿Qué mal es como si el Arcipreste hubiera querido (de antemano) resolver a la crítica del siglo XX toda posibilidad de tropezón, lo dice aún otra vez. Sí, vuelve a decir que está en "prisión" y que está "sin merecer" estar. Es en la primera Captica de Loeres de Santa María ("Tú me deña estorcer" es lo mismo que 'dignate librame, salvarme'):

Del mundo salud e vida,
de muerte destruimiento,
de gracia llena complida,
de coitados salvamiento,
de aqueste dolor que siento

en presión sin merecer,
Tú me deña estorcer
con el tu defendimiento (6).

Es curioso que en el último pasaje citado estribe precisamente Spitzer para defender su interpretación espiritual de la prisión de Juan Ruiz. Spitzer (sin tener en cuenta esos "sin merecer", "a tuerto", que resuelven definitivamente toda duda) dice que la comparación con otro pasaje pone en claro a qué prisión se refiere el que acabamos de citar. El pasaje que daría la clave es el siguiente, en honor de la Virgen (estrofa 1.666):

Folgora e salvación
del linaje unanal,
que tiraste la tristura
e perdición
que, por nuestro esquivo mal,
el diablo, sucio tal,
con su obra engañosa,
en cárcel peligrosa
ya ponía.

Aparte lo que en seguida diremos (y que es lo importante), nótese desde ahora que esta estrofa se refiere al "linaje humanal", a la "cárcel" en que el diablo por "nuestro" al "ponía" a la Humanidad. ¡Y de todo esto ha librado a la Humanidad el fruto del vientre de María! Si se quisiera buscar un ejemplo de cuán diferentemente hablan artistas como Juan Ruiz cuando tratan asuntos personales y cuando tocan tópicos generales, cuando hablan de dolores, propios e inmediatos y cuando emplean fórmulas metafóricas para los males de la Humanidad, ningún ejemplo mejor, creo, que la comparación de esta estrofa con las 1.678- 1.683, las que terminan:

Sufro gran mal, sin merecer, a tuerto,
esquivo, tal porque pienso ser muerto.
¡Mas Tú me val, que no veo al
que me saque a puertó !

o la 1.674 que estudiamos también antes:

de agueste dolor que siento
en prisión sin merecer,
Tú me deña estorcer.

Y no hace falta detenernos mucho en el sentido general de la estrofa 1.666, porque es diáfano; para Juan Ruiz, la prisión en que el diablo ya ponía a la Humanidad terminó con la Redención. El sentido de esta estrofa (1.666) es, pues, jubiloso. Para Juan Ruiz la prisión metafórica es cosa del pasado; Cristo la ha extinguido. ¡Compárese ese sentido jubiloso con los gritos lacerantes del prisionero en la prisión real y actual!

También cita Spitzer la estrofa 787 (son lamentaciones de un amante):

Corazón que quisiste ser preso e tomado
de dueña ...
posístete en prisión e sospiros e cuidado

Y claro que sí, que en ella la palabra prisión está empleada en el sentido metafórico de "cautiverio amoroso", que tiene una larga trayectoria en el amor cortés, en la rama petrarquista, en la tradición tardía de la Cárcel de amor, etc. Naturalmente que un autor puede, y así lo vemos todos los días, usar una palabra como prisión o como cárcel una veces en sentido físico, otra vez con el valor metafórico de "cautiverio del pecado", otra u otras con el de "cautiverio amoroso". No hay motivo ninguno para suprimirle al pobre Juan Ruiz ese derecho, que tiene y usa todos los días cualquier hablante de cualquier lengua.

También fray Luis de León estuvo en la cárcel: la abundante documentación - todo el proceso inquisitorial - no permite en este caso fantasías hipercríticas. En otro artículo he comparado la miseria de ambos poetas prisioneros, el del siglo XIV y el del XVI, y he mostrado cómo los dos vuelven sus ojos a la Virgen (7). De la prisión habla fray Luis muchas veces

En su poesía: quizá la veta más abundante y profundamente humana de su inspiración ha salido de esa angustia en el momento de la horrible prueba (8). Como el Arcipreste lanza su grito, "líbrame a mí, Dios mío, de esta prisión do yago", fray Luis exclama: "con poderosa mano / quiebra, Reina del cielo, esta cadena" como Juan Ruiz protesta de la injusticia, "Sufro gran mal, / sin merecer, a tuerto", "de aqueste dolor que siento / en presión / sin merecer / Tu no debía estorcer", del mismo modo fray Luis hace una y otra vez patente su inocencia. En la oda A Nuestra Señora:

... los ojos vuelvo al suelo
y mira un miserable en cárcel dura
cercado de tinieblas y tristeza,
y si mayor bajoza
no conoce, ni igual, juicio humano
que el estado en que estoy por culpa ajena...

En los magníficos tercetos En una esperanza que salió vana está la protesta, y también la acusación contra los que Juan Ruiz designaba por "mezcladores", "traidores" y fray Luis llama "malhechores":

Quien mis cadenas más estrecha y cierra
es la inocencia mía y la pureza
En mí la ajena culpa se castiga,
y soy del malhechor, ¡ay! prisionero...

Los "rencores" de que Juan Ruiz pide a la Virgen que le libre son el "odio", la "envidia", la "mentira" que atormentaron a fray Luis. En la famosa quintilla doble,

Aquí la envidia y mentira
me tuvieron encerrado

en la oda A Nuestra Señora: "... mira cómo empeora / y crece el dolor más cada punto; / el odio cunde ... / Si no es de ti alida / la justicia y verdad..., ¿adónde hallará seguro amparo?"

Y lo mismo el uno que el otro, al solicitar auxi -

lio en su tribulación, reconocen sus culpas y piden, no por sus méritos, sino por los de Dios y su Madre.

Juan Ruiz, a la Virgen:

... de aqueste dolor que siento
en prisión, sin merecer,
Tú me deña estorcer
con el tu defendimiento.

Con el tu defendimiento,
no catando mi maldad
nin el mi merescimiento,
mas la tu propia bondad,
que confieso en verdad;
que so pecador errado,
de Ti sea ayudado
por la tu virginidad (9).

Fray Luis, a la Virgen también (y desde la cárcel):

... si malvada
fuerza que me venció ha hecho indina
de tu guarda divina
mi vida pecadora, tu clemencia
tanto mostrará mas su bien crecido,
cuanta es mas la dolencia
y yo merezco menos ser valido (10).

En fin, lo mismo que Juan Ruiz, que ha usado repetidas veces la voz prisión en su sentido físico, en dos emplea cárcel y prisión en sentido metafórico (ya espiritual, ya amoroso), fray Luis, en cuya poesía la voz cárcel aparece varias veces con su sentido físico (y que ha clamado muchas veces desde el fondo de su prisión real), también en unas cuantas ocasiones emplea las voces prisión y cárcel en sentido metafórico por el cautiverio que para el alma es el mundo y la condena del cuerpo y las consecuencias del pecado original:

¿Cuándo será que pueda
libre de esta prisión volar al cielo ...?

Morada de grandeza...,
mi alma que a tu alteza
nació, ¿qué desventura
la tiene en esta cárcel, baja, oscura?

Sería absurdo porque fray Luis hable en estos pasajes de "prisión" y "cárcel" en sentido metafórico, pensar que en los demás lugares no habla de una prisión real. Pues, aunque parezca incomprensible, un argumento idéntico es el que se ha empleado para negar la realidad de la cárcel de Juan Ruiz.

Al fin del manuscrito de Salamanca, como es sabido, se lee: "Este es el libro del Arcipreste de Hita, el qual compuso seyendo preso por mandado del Cardenal don Gil, Arçobispo de Toledo".

Estas palabras las escribía Alfonso de Paradinas a principios del siglo XV, unos tres cuartos de siglo después de 1343, fecha en que fue terminada la redacción final del libro de Buen Amor. ¿Seguía el copista una tradición escrita? Es decir, ¿se limitó a copiar un explicit, ya existente en su manuscrito? ¿Conocía él solamente una tradición oral y quiso consignarla al final de su copia? Si fuera lo primero, si pudiéramos imaginar una cadena de manuscritos, desde el que salió de la pluma del Arcipreste o desde uno muy próximo a ese original, que todos contuvieran la misma declaración, las noticias del explicit de Salamanca serían de un valor enorme (11).

No sabemos nada. No podemos tampoco destacar otra hipótesis alternativa: la de que Alfonso de Paradinas recogiera una tradición oral y que fuera él quien la fijara por primera vez por escrito. Confío poco en la tradición oral. Pero si hay alguna que merezca respeto, ésta podría ser: el copista es un hombre distinguido, un intelectual, y el medio en que vive; la Universidad de Salamanca - es el centro cultural

de España. Hace la copia en un momento en que los mayores de setenta años pueden tener recuerdos de niñez o directos o, por lo menos, qüidos a sus padres. Tómese la hipótesis que se tome, la autoridad de esa declaración final, aunque de ningún modo sea por completo probatoria, no es, ni mucho menos, como vamos a puntualizar, despreciable.

Imaginemos ahora que el copista, al escribir su nota final, no seguía ninguna tradición oral ni escrita, es decir, que formó la convicción de haber estado el poeta en la cárcel simplemente por la lectura del poema mismo. Esto querría decir que, en el peor caso, la menor autoridad que podríamos conceder a esa nota es la de que un intelectual ilustre a principios del siglo XV sacaba del poema la misma convicción que nosotros: que al principio y al final de la revisión de 1343 el poeta afirmaba escribir desde la cárcel.

Pero es que, además, la hipótesis de que esa nota fuera elucubración del propio Paradinas, meramente sugerida por la lectura del poema, es muy poco afortunada. Los datos que esa nota final nos comunica todos casan perfectamente con los demás que sabemos: los años en que don Gil fué arzobispo de Toledo (1337-1350), el de la última redacción del Libro (1343), "seyendo en prisión por orden de ... don Gil". No hay contradicción alguna. Mas aún: hay una maravillosa correspondencia. No es imposible, pero me parece muy poco probable que tres cuartos de siglo después, el muy joven Paradinas (en aquella época de poquísimísima precisión cronológica) recordara, o se pusiera a investigar con toda exactitud, en qué años ocupó la sede de Toledo don Gil de Albornoz (12). Si Paradinas, al leer el poema, sacó la consecuencia (como la tiene que sacar cualquier lector atento) de que el Arcipreste escribía desde la cárcel y luego, al leer en la Cántica de los clérigos de Talavera el nombre del arzobispo don Gil, le atribuyó sin más la prisión del Arcipreste, hay que reconocer que su apresurada hipótesis tuvo la suerte de casar perfectamente con la cronología: 1343, fecha del Buen Amor, en la versión en que el autor nos dice hallarse en la cárcel; 1350, fecha en que don Gil deja el Arzobispado de Toledo y empieza sus actividades europeas. Me parece mas razona-

ble pensar: o bien que la prisión del Arcipreste fuera en verdad mandada por don Gil, o que, no siéndolo, se formara una tradición anterior a Paradinas que éste no hizo sino prolongar, o quizá sólo mecánicamente repetir.

Pero el Arcipreste ¿estuvo realmente en la cárcel? Hay, por ejemplo, escritores que publican un libro de poesías con nombre de mujer, fingiendo que, en realidad, son una mujer (en España ha habido un caso hace muy poco). Y son bien conocidos otros engaños semejantes. Y ¿dónde está la orilla entre el engaño y la mera ficción artística? En el libro del Arcipreste de Hita, en el interior del poema, hay múltiples aventuras atribuidas al poeta mismo que no tenemos por qué pensar que le hayan acaecido en la realidad.

Me interesa, pues, que queden bien claros los límites de lo que sin vacilación afirmo.

Lo que yo sostengo es esto: que en las coplas 1.660 y 1.668- 1.689 del "Libro de Buen Amor" (en esos dos grupos de estrofas no existentes en la versión de 1330, añadidas en la de 1343) el autor habla de sí mismo como si estuviera en una cárcel verdadera, es decir, que esas coplas están escritas de tal modo, que en ellas la única interpretación posible es "prisión" = 'cárcel de cal y canto'; que ha de desecharse en absoluto la interpretación "prisión" - 'vida terrenal, pecado', etc. Sostengo que Juan Ruiz escribió esos dos grupos de estrofas con voluntad de que el lector inmediatamente comprendiera que prisión quería ahí decir 'cárcel física', y que de ningún modo se le pasó por el mechillo la idea de que nadie iba a imaginar que al escribir prisión estuviera pensando en 'vida terrenal, etc.'. Afirmo también que las palabras cuita ("coyta"), tribulación, penas, espanto, quebranto, etc., usadas en esas mismas coplas, están empleadas por el autor para designar los sufrimientos que atormentan su ánimo, hallándose - según él nos dice - injustamente acusado y encerrado en una cárcel física.

Eso es lo único que aseguro: la voluntad del Arcipreste de hacernos creer que escribía desde la cárcel.

Otra cosa es aquello a lo que meramente me inclino. Sin poder afirmar nada categóricamente, me inclino a creer que hay una diferencia esencial entre las aventuras que el Arcipreste se atribuye en el cuerpo del Libro y estas otras composiciones líricas (oraciones a Dios, a la Virgen, y en un caso, quejas a la Fortuna). Sus gritos tienen sello de autenticidad total. Y el hecho de que todo ese tema de la prisión esté ausente de la versión de 1330 me inclina a pensar que algo nuevo y terrible había acaecido hacia 1343 en la vida de Juan Ruiz. Sí, me inclino a pensar que cuando escribía esos añadidos al principio y al final de su poema, estaba real y físicamente entre las cuatro paredes de una cárcel. Pero yo no pondría la mano en el fuego..

De ser verdad, Juan Ruiz sería en el mundo moderno uno de los primeros líricos que habría vertido duramente la realidad de su vida sobre su arte. Uno de los que han clamado desde el fondo de su miseria.

Cuadernos Hispanoamericanos (Madrid), N° 86, Febrero de 1957.

NOTAS

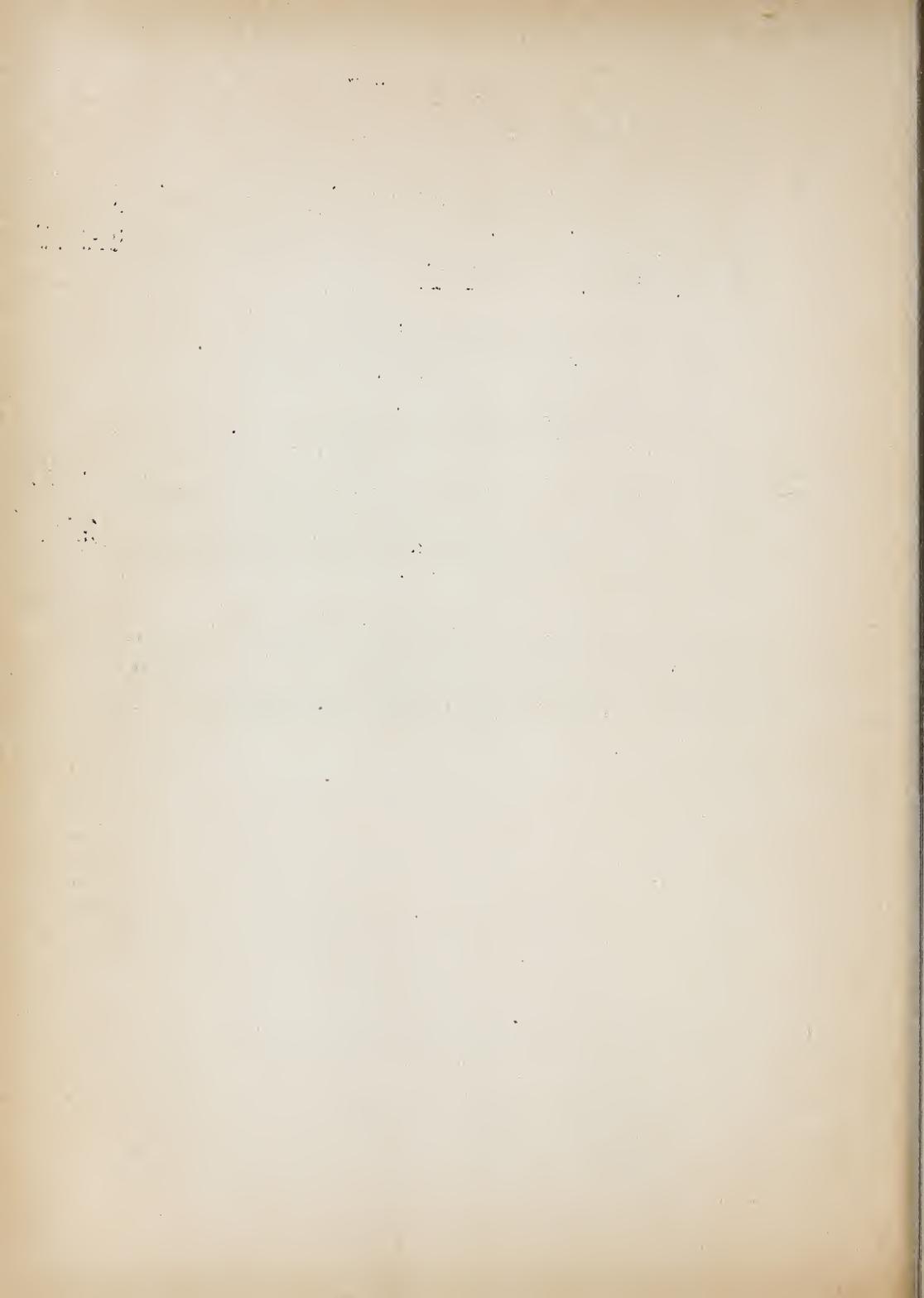
Spitzer, en el artículo que publicó en la Zeitschrift für romanische Philologie, 1934, tomo LIV, y que ahora puede leerse en castellano, "En torno al arte del Arcipreste de Hita", en el libro Lingüística e Historia Literaria, "Biblioteca Románica Hispánica", Madrid, 1955; María Rosa Lida, en la primera parte de su trabajo "Notas para la interpretación, influencia, fuentes y texto del Libro de Buen Amor", en Rev. de Filología Hispánica, 1940, t. II; Félix Lecoy, en sus Recherches sur le "Livro de Buen Amor" París, 1938; Americo Castro, en su renovador y fértil libro España en su Historia: cristianos, moros y judíos, Buenos Aires, 1948 (cap. IX). Véase ahora la segunda edición de esa obra, muy reformada y enriquecida, y con nuevo título. La realidad histórica de España, Méjico, 1954 (cap. XII).

Todas estas obras contienen elementos muy valiosos para el estudio del Libro de Buen Amor, y en todas ellas, salvo en Lecoy (que una y otra vez protesta mantenerse alejado de valoraciones estéticas), hay grandes aciertos en la interpretación del poema de Juan Ruiz.

De mi estima, en general, del artículo de Spitzer dará idea el hecho de haberlo yo mismo elegido para su publicación en la "Biblioteca Románica Hispánica".

- 2.- Historia General de las Literaturas Hispánicas, publicada bajo la dirección de Guillermo Díaz-Plaja, I, pág. 477.
- 3.- Spitzer, en nota, sugiere la idea de que los añadidos, "del principio", en el manuscrito S, sean de otro autor: "sie (die S zugrundeliegende Redaktion) scheint von jemand geschrieben, der die Absichten des Dichters noch mehr "explicit" und den Zustand der Menschheit nach Auffassung des Juan Ruiz zu einem Privaterlebnis des Menschen Juan Ruiz machte" (Zeitschrift f. rom. Philologie, LIV, 1934 pág. 255, n.º 1; comp. en la mencionada traducción española, pág. 134, n.º 24). Supongo que Spitzer ha querido decir "los añadidos del principio y del final", porque tanto sabor autobiográfico tienen los del final como los del principio. No creo que esa sugestión de un añadidor distinto del Arcipreste pueda encontrar muchas aquiescencias. Las estrofas añadidas al principio y al final están como reselladas o firmadas. Nadie, salvo Juan Ruiz, las podría haber escrito. Y no parece que ni el mismo Spitzer esté muy convencido de que no sea así: si de verdad lo estuviera, no habría relegado a una nota tema de tanta importancia.
- 4.- Estrofas 1 - 3.
- 5.- Cantar de Mio Cid, III, pág. 757.
- 6.- Estrofa 1.674.
- 7.- "Tres poetas en desamparo", en Ensayos sobre poesía española, Madrid, 1944.
- 8.- Véase D. Alonso: "Vida y poesía en fray Luis de León" (Universidad de Madrid, Discurso en la ... apertura del curso 1955-1956. Madrid. 1955)..

- 9.- Estrofas 1.674 - 1.675.
- 10.- De la oda A Nuestra Señora. Y exactamente lo mismo, aunque aquí la suplica se dirige a Dios, en el final (escrito también en la cárcel) de la oda En la fiesta de Todos los Santos.
- No niego, dulce amparo
del alma, que mis males son mayores
que aqueste desamparo;
mas cuanto son peores
tanto resonarán mas tus loores.
- 11.- Ni el manuscrito Gayoso ni el de Toledo contienen la nota acerca de la prisión del Arcipreste, porque estos códices representan otra rama o tradición diferente (otra versión).
- 12.- Paradinas había de llegar a ser un gran personaje importante en España y en Roma, Véase R. Menéndez Pidal: Poesía árabe y poesía europea, en "Col. Austral", Buenos Aires, 1941, pag. 145-148.



STEPHEN RECKERT

"...AVRAS DUEÑA GARRIDA".

En la estrofa 64 de su "Libro de Buen Amor" (1) el Arcipreste Juan Ruiz consigna así la moraleja de la "disputación" que los griegos e los romanos en uno ovieron":

Por esto dize la pastroña dela vieja ardida;
non ha mala palabra si non es amal tenida;
veras que bien es dicha, si bien fuese entendida;
entiende bien my dicho e avras dueña garrida.

Y en efecto nos incumbe tratar de entender bien lo que dice el poeta en esta estrofa y las seis siguientes, puesto que constituyen uno de los contados trozos en que expone en primera persona sus fines didácticos, sean burlas o veras. Por cierto que a simple vista parecen burlas, pues ¿acaso ignoramos que Juan Ruiz era poeta festivo y socarrón, muy dado a salidas despistadoras y a bien calculados desniveles, así de tono moral como de estilo? Lo demuestra la estrofa citada y lo confiesa el mismo Cejador, infatigable vindicador de la ortodoxia y buenas intenciones del poeta: "Por tal brusquedad de saltos baja y sube nuestro Arcipreste de lo cómico a lo trágico, de lo lírico a lo dramático, de lo idílico a lo satírico, y todas las cuerdas las pulsa y tañe". (2)

Sin embargo, toda declaración explícita de los propósitos del poeta merece estudiarse independientemente y sin que medien juicios formados de antemano, ya que de la acertada interpretación de tales trozos puede depender, a fin de cuentas, la resolución del enigma moral que representa el Arcipreste. Es cierto, como asegurara un monsieur Lecoy,

que el "Libro de Buen Amor" se reduce a un "Ars amandi? ¿Fue Juan Ruiz un clérigo libertino y tabernario, como afirma Menéndez Pelayo, o un librepensador reñido con la iglesia, como le supone Puymaigre? O fue más bien, conforme sostienen rotundamente Amador de los Ríos y Cejador, un severo moralista que sólo empleó la primera persona para convertirse en víctima expiatoria de los pecados de su siglo, siendo en realidad persona de tan intachable vida como desenfadado humor?

Mientras no haya documentos históricos que la comprueben, toda hipótesis acerca del carácter del Arcipreste se ve en la necesidad de cumplir con dos requisitos: tiene que basarse en un examen minucioso del texto mismo de su libro, para determinar con la exactitud posible lo que realmente escribió Juan Ruiz, y tiene además que arrimarse constantemente a otras obras análogas o contemporáneas, máxime cuando pueden haber influido, en nuestro poeta, para distinguir entre lo netamente suyo y lo que le vino de fuera. En el segundo campo han prestado valiosos servicios María Rosa Lida, al señalar la analogía entre el uso de la primera persona por Juan Ruiz y la tendencia de la exposición doctrinal coetánea a valerse de esta forma para avivar el relato de casos abstractos. (3), y Américo Castro, al revelar las correspondencias verdaderamente extraordinarias entre el "Libro de Buen Amor" y el "Collar de la Paloma" del cordobés Abenhá-zam, en quien se encuentra inclusive la idéntica ambigüedad que tanto resalta en la obra del Arcipreste. Atengámonos ahora al texto de esa obra, revisando con cuidado todos los pasajes en que el poeta se dirige abiertamente a sus oyentes para instarles a no perder de vista sus propósitos aleccionadores:

I.- "Como quier que alas vegadas se acuerde pecado e lo quiera e lo obre, este desacuerdo non viene del buen entendimiento...Ante viene dela...mengua del buen entendimiento...E...dela pobledad dela memoria que non esta instructa del buen entendimiento, ansi que non puede amar

el bien nin acordarse dello para lo obrar...E estas son algunas delas rrazones por que son fechos los libros dela ley... e de castigos...onde yo...escogiendo E amando con buena voluntad saluación E gloria del parayso para mi anima fiz esta chica escriptura en memoria de bien. E compuse este nuevo libro enque son escriptas algunas...sotilezas engañosas del loco Amor...las quales leyéndolas...ome o moger de buen entendimiento que se quiera saluar descogera e obrar lo ha... Otrosi los de poco entendimiento non se perderan;ca...coy dando el mal que fazen... e los porfiosos de sus malas maestrias e descubrimiento publicado de sus.... maneras que vsan para pecar E enganar las mujeres... aborresçeran las maneras... del loco Amor que faze perder las almas E caer en saña de dios apocando la vida E dando mala fama e deshonrra e muchos daños alos cuerpos en pero por que es vmanal cosa el pecar, si algunos, lo que non los consejo, quisieren vsar del loco amor, aqui fallaran algunas maneras para ello. E ansi este mi libro atodo ome oruget, al cuerdo E al non cuerdo..., puede...dezir; intellectum tibi dabó...E rruego...a quien lo oye-re...que quiera bien entender...la mi intención por que lo fiz E la sentencia delo que y dize non al son feo delas palabras... E dios sabe que la mi intención non fue delo fazer por dar manera de pecar..., mas fue por Reduçir atoda persona Amemoria buena de bien obrar...E por que sean todos aperçebidos e se puedan mejor guardar de tantas mãestrias como algunos vsan por el loco amor.

(Ducamin, págs 4-7).

II.- Tu, señor, dios mio, quel ome creiste,
: enforma e ayuda ami el tu açipreste,
... que pueda fazer un libro de buen amor aqeste,
quelos cuerpos alegre e alás almas preste.
.....
E por que mejor de todos sea escuchado,
fablar vos he por tobras e cuento rrimado;
.....
Non tengades que es libro neçio de devaneo;
nin creades que es chufa algo que enel leo;

Ca segund buen dinero yaze en vil correo
ansi en feo libro esta saber non feo.
(estr. 13, 15-16).

III E por que de buen seso non puede ome Rreyr,
abre algunas bulrras aqui aenxerir;
cada que las oyerdes non querades comedir
Saluo en la manera del trobar E del dezir.
Entiende bien mis dichos e piensa la sentençia,
non me contesca con tigo como al doctor de greçia
con nel rribaldo Romano e con su poca sabiencia,
(estr. 45-46)

IV la bulrra que oyeres non la tengas en vil,
la manera del libro entienda la sotil;
.....
atrobar con locura non creas que me nuevo,
.....
los cuerdos con buen seso entenderan la cordura;
los mancebos livianos guardense de locura;
escoja lo mejor el de buena ventura.
.....
ssi la rrazon entiendes o enel seso aciertas,
non diras mal del libro que agora rrefiertas.
(estr. 65-68).

V dueñas aved orejas, oyd buena liçion,
entendet bien las fablas, guardat vos del varon,
.....
assy, Señoras dueñas, entended el rromance,
guardat vos de amor loco, non vos prenda nin alcance,
abrid vuestras orejas, vuestro coraçon se lance
en amor de dios lypio, vuestro loco nol trance.
.....
dueñas, por te desir esto, non te asanes nin te ayres,
mis fablas e mis fasañas Ruego te que bien las mires.

Entyende byen mi estoria dela rrija del endrino

dixela por te dar ensienpro, non por que ami vino;
guardate de falsa vieja, de rriso de mal vesino,
sola con ome non te fyes, nin te llegues al espino.
(estr. 892, 904, 908-909).

I
fasta que el libro entyendas del byen non digas nin mal
ca tu entenderas vno e el libro dise al. (4)
(estr. 986).

II
Conel mucho quebranto ffiz aquesta endecha,
con pesar e tristeza non fue tan sotil fecha;
emiendela (5) todo ome e quien buen amor pecha,
que yerro E mal fecho emienda non desecha.
(estr. 1507).

III
Por que santa maria, Segund que dicho he,
es comienço E fyn del bien, tal es mi fe,
fiz le quatro cantares E contanto fare
punto ami livrete, mas no lo cerrare.

buena propiedat ha do quier que sea,
que si lo oye alguno que tenga muger fea,
osymuger lo oye que su marido vil sea,
faser adios seruicio En punto lo desea.

Desea oyr misas E faser oblaçiones,
desea dar apobres bodigos E rrasiones,
faser mucha lymosna E desir oraçiones,
dios con esto se sirue, bien lo vedes varones.
.....

Era de mill E tresientos E ochenta E vn años
fue compuesto el rromance, por muchos malos e daños
que fassen muchos a muchas aotras con sus engaños,
E por mostrar alos symples fablas e versos estraños.
(estr. 1626-1628, 1634).

hora bien, si cotejamos todos estos pasajes con la estrofa
4, echamos de ver que si el último verso de ésta no desen-

tona con la socarronería del poema en conjunto, si encaja bastante mal con la actitud moralizadora que invariablemente adopta el Arcipreste en tales coyunturas. Se me opondrá tal vez el tan traído y llevado "si algunos, lo que non los conssejo, quisieren vsar del loco amor, aqui fallaran algunas maneras para ello", pero conste que no se trata por ahora de la buena fe del poeta sino del significado literal de sus palabras. Además, la ironía disimulada de esta última salida se compagina mejor con la técnica normal de Juan Ruiz que la abrupta y desconcertante caída de lo didáctico a lo chocarrero que viros en la estrofa 6^a. Los bruscos saltos que llamaron la atención de Cejador abundan, por cierto, pero suelen producirse entre secciones más o menos autónomas del libro, como, por ejemplo, entre las serranillas y los "ditados" a Santa María del Vado y a la Pasión de Nuestro Señor, o bien, en sentido inverso, entre el tratado "De quales armas se deue armar todo xristiano para vencer el diablo" y "De las propiedades que las dueñas chicas han", o entre las cánticas de loor a la Virgen y la de los clérigos de Talavera. Estos violentos cambios de tono no son muy sorprendentes, por supuesto, si tomamos en cuenta el aire de antología mal disfrazada que reviste la obra en conjunto.

Claro está que en los pasajes de mayor coherencia y continuidad no escasean altibajos introducidos adrede, pero aquí las transiciones son de ordinario menos precipitadas; la ironía se afina y adelgaza, volviéndose más sutil, y, por tanto, más eficaz. No pocas veces se apoya en un delicado equilibrio de ambigüedades en las que la parte seria o literal y la irónica o equívoca se entrelazan, presentándose simultáneamente en vez de una tras otra. Sirvan de ejemplos la feroz parodia de las horas canónicas, (estr. 374-387), o la dudosa sinceridad de las estrofas 1627-1628, citadas más arriba, o el diluvio de graciosos retruécacos en el episodio del falso mensajero Ferrand García (estr. 115-121).

Pero también cuando las dos partes se introducen sucesivamente, la transición entre ellas suele efectuarse

suave y sutilmente, con lo que resulta aumentado el efecto de cínica desfachatez que tan magistralmente sabe crear nuestro poeta. Así, al malograrse su segundo conato de seducción, aplica argumentos santos a un asunto harto pecaminoso y disertata con gran unción sobre la vanidad del mundo (estrofas 105-106)- total; que están verdes. Así justifica su vuelta a las andadas con filosóficas alabanzas de la sabiduría de Dios, que por algo hubo de crear hembras. (estr. 108-112), o repudia la responsabilidad de su propia lascivia achacándola al haber nacido bajo el signo de Venus (estr. 152-153), o llega al extremo de rogar a Dios que le sirva de medianero (estr. 694). Así, para terminar de una vez, endecha a una concubina muerta en términos que sin decirlo explícitamente hacen sospechar que su verdadera aflicción se debe, no al haber muerto la dama, ni menos a la tácita conciencia de ser él mismo culpable del pecado mortal en que murió, sino sencillamente a la pérdida de una buena moza y la consiguiente molestia de tener que buscarse otra (estrofas 943-944).

Pero los aspectos curiosos del verso no se reducen a la relativa tosquedad de su ironía; también es notable por ser, con la sola excepción del catálogo de apodos que no deben aplicarse a las alcahuetas, el único consejo directo y desembozado del Arcipreste cuyo alcance se limita al sector masculino de su público. Por extraño que parezca, Juan Ruiz reserva sus amonestaciones específicas para las "dueñas", previniéndolas contra las mentiras del amor (estrofas 161-165), instándolas a aprovecharse de la moraleja de una fábula (estrofa 892), consolándolas si ya tuvieron algún deslíz y recordándoles para el porvenir que las indiscreciones de la mujer demasiado complaciente pronto se sacan a plaza (estrofas 904 - 909), pidiéndoles perdón por si se haya propasado (947 - 949), o alabándoles picarescamente las problemáticas virtudes de la difunta Trotaconventos (estrofa 1573). Todos los demás consejos que se permite, aun cuando van ostensiblemente dirigidos a "señores", "amigos", o hasta "varones" (estrofa 1628), son aplicables indistintamente a ambos sexos.

En vista de estas particularidades tenemos legítimo motivo para poner en tela de juicio, provisionalmente por lo menos, la validez del último hemistiquio de la estrofa 64; y en efecto parece que el anotador medieval del ms. G ya nos llevó la delantera en dudar de este hemistiquio, pues subrayó, como ya advirtió Ducamin (pág. XXI), las palabras "dueña (sic) garrida". Algo de esto debió vislumbrar Cejador también, forcejeando con aragonesísimo tesón para acomodar esta estrofa a sus teorías personales, y preguntándose retóricamente cuál pudiera ser la intención del poeta al escribirla: "¿Enseñar los malos pasos para que el lector los evite, como da a entender en las coplas siguientes, o... lograr "dueña garrida"?. Esto segundo es una añagaza, e irónica, para que los mundanos sigan leyendo (6) Pero no hay para que meterse en semejante berenjenal; de lo que se trata aquí es de una corrupción del texto primitivo, agravada, eso sí, por haberse reproducido en los dos mss. que traen este pasaje, pero no irremediable. Veamos ahora de subsanarla.

Repasando los trozos ya vistos, observamos que en todos ellos, así como también en tal cual otro (7), se da gran importancia al "entendimiento". Adviértase ahora que esta palabra tiene en el léxico de la teología un sentido particular, y que el mismo Juan Ruiz la emplea a veces en esta acepción casi técnica para designar una de las tres potencias que "son en el alma E propiamente suyas" y "traen al Alma consolaçion e aluengan la vida al cuerpo" (8). Recuerdese también que nuestro poeta ha manifestado ya su deseo de hacer un libro "quelos cuerpos alegre e alas almas preste", y que ha dicho en otro lugar que el loco amor, engendro de la mengua del entendimiento, "faze perder las almas" y da "muchos daños a los cuerpos". ¿Tuvo presente este aspecto del entendimiento como apoyo y protección al escribir la estrofa 64? Esta sospecha nos da la pauta para enmendar el verso defectuoso, pues si buscamos otro ejemplo de un nexo lógico entre la idea de "entendimiento" y la de "resguardo" o "consuelo" lo hallaremos en un libro, casi exactamente contemporáneo del de Juan Ruiz y obra de otro poeta también clérigo y morali-

zador, aunque menos regocijado y de distinta ley. Dice el Rabí Don Sem Tob en sus "Proverbios Morales" (9) que al hombre

Diol Dios entendymiento Por que busque guarida
Por que falleçimiento Non alla en su vida.

Sy cobro non fallo Porel su bolleçer
Non derien que valio Menos por se neçer.

Si a este pasaje de Sem Tob agregamos las siguientes consideraciones, se nos patentiza que realmente escribió Juan Ruiz en el verso 64d del Libro de Buen Amor debió ser "entiende bien my dicho e avras buena guarida"

1.- buena y dueña: Ya señaló Menéndez Pidal (10) que la tilde se emplea al parecer caprichosamente en los mss. del Libro de Buen Amor; aparece duena unas 17 veces en S (versos 363a, 404b, 428b, 463a, 463d, 465d, 466a, 508a, 598b, 600c, 633a, 638c, 912a, 1074c, 1091c, 1329d, 1506b), y también se dan casos de buena (997c, 1325c), aunque esta forma ocurre con mayor frecuencia en G (726a, 1131c, 1557d, 1477b, 1493c, 1710a, 1713b, 1714b). Es menos exacta la estadística para este ms. y el de Toledo, pues Ducamin no creyó necesario, como indica en las págs. XXVII y XLV, reproducir variantes menores de carácter puramente ortográfico; pero ya sabemos por su referencia al anotador medieval (vide supra) que yo he podido comprobar mediante fotocopia del pasaje que precisamente en el verso 64d del código G se lee duena. En cuanto al cambio de b a d, basta hojear un manual de paleografía para comprobar la facilidad con que en varios estilos de escritura española del s. XIV una leve inclinación a la derecha en el trazo vertical de una b podría hacer que se tomase por d.

2.- guarida > garrida: También pueden aducirse explicaciones paleográficas de esta corrupción, como, por ejemplo, los casos de rr por r no inicial (S 344b, 349b, 1006a, 1053c; G 453d, 457a), y la frecuencia con que ua de gua inicial se abrevia en todos los mss., dando lugar a posibles confusiones. Pero afortunadamente no hace falta

probar la hipotética posibilidad de tal confusión entre garrida y guarda; nuestro propio texto nos suministra un ejemplo concreto de ella. Garrida aparece sólo una vez más en todo el Libro de Buen Amor, y esta vez aparece sólo en el ms. S, cuya versión de la estrofa 1317 reza así:

ffiz llamar trota conventos, la mi vieja sabida;
presta e plasentera de grado fue venida;
rroguel que me catase alguna tal garrida,
Ca solo sin compañía era penada vida.

Lo que trae G, estropeando el metro y la consonancia, es guarda (ua abreviada), y T, que es precisamente el único códice en que no consta la estrofa 64 (11), se lee guarda. Hay más; el título o encabezamiento que en S precede a este episodio parafrasea la estrofa citada diciendo que el Arcipreste "llamo a su vieja quele catase algund cobro", y las palabras cobro y guarda, como ya tuvimos ocasión de observar en el pasaje de Don Sem Tob donde coinciden en significar salvaguardia o refugio, eran rigurosamente sinónimas en el castellano del s. XIV.

Para resumir; en uno de los tres manuscritos conocidos que nos conservan la estrofa 1317 se lee guarda; el segundo trae una incontestable errata por guarda, y en el tercero hallamos un sinónimo de guarda. Resulta desde luego evidente por todos los criterios, inclusive el de lectio difficilior, dado el tema de la estrofa y las conocidas habilidades de Trotaconventos, que la buena lectura tiene que ser real y efectivamente guarda.

En vista de este precedente y de los argumentos expuestos mas arriba, se me antoja plenamente demostrada también la vehemente probabilidad de que el verso 64d debe leerse "entiende bien my dicho e avras buena guarda..

Universidad de Yale.

NOTAS

- (1).- Ed. Ducamin (ms. S), Toulouse, 1901. Prescindo de las minucias de ortografía y abreviaturas reproducidas por el editor, cuando no hacen el caso para los puntos específicos que nos interesan.
- (2).- Ed. de Clásicos Castellanos, 1946, I, pág. XXVIII.
- (3).- Rafael Lapesa (Diccionario de Literatura Española, Madrid, "Revista de Occidentes", 1949, pág. 38) ha notado otro posible influjo de la costumbre juglaresca de presentarse como protagonista o testigo de los sucesos descritos.
- (4).- Ms. G: del byen no digas mal.
- (5).- Mss. G, T: entienda la, entienda lo.
- (6).- Op. cit., I, pág. 31.
- (7).- Véase estrofas 165 ("entendet sano los proverbios antiguos" para aprovechar sus buenos consejos) y 1594 ("con don de entendimiento" y "entendiendo su grand dapno" se vence el pecado de la ira), y especialmente el Tratado preliminar (Ducamin pág. 5 - 7; Cejador, I, págs. 6 - 13).
- (8).- Ducamin, pág. 3.
- (9).- Ed. González Llavevera, Cambridge, 1947, estr. 197 - 198 (ms. C.).
- (10) Romania XXX, 1901, pág. 438.
- (11) En rigor, no se puede decir que conste tampoco en la traducción fragmentaria en portugués publicada por A.G. Solalinde (RFE, I, 1914, pág. 169), donde no queda más que "...eu liuro ... ida".

4
X

UNIVERSITY OF CALIFORNIA LIBRARY

Los Angeles

This book is DUE on the last date stamped below.

JAN 21 1986
APR 13 1986

REC'D LO URC

APR 14 1986

REC'D LO URC

REC'D LO URC 1988

APR 10 1989

JUN 26 1989

Q



3 1158 00116 4820

PQ
6430
D66j
v.1



